E I D D A H I Y A T

نقد أدبي
CRITIQUE

د. عيد الدحيّات

النظريّة النقديّة الغربيّة

من أفلاطون إلى بوكاشيو

مكتبة الفكر الجديد

النظريّة النقديّة الغربيّة

من أفلاطون إلى بوكاشيو

مكتبة الفكر الجديد

النظريةالنقديّة الغربيّة من أفلاطون إلى بوكاشيو / نقد ـ أدب
د. عيد الدحيّات / مؤلّف من الأردنّ
الطبعة الأولى ، 2007
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب 11-5460
هاتفاكس 751438 / 752308 1 00961
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب 9157 ، هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com.
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
®
خطوط الغلاف : **زهير أبو شايب / الأردنّ**
الصفّ الضوئيّ : **المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر / بيروت ، لبنان**
الـ..فيذ الطباعيّ : **مصطفى قانصوه للطباعة والتجارة / بيروت ، لبنان**

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

[illegible] إعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه ، أو تخزينه في [illegible] بأيّ شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر.

ISBN 978 9953 [illegible]

مكتبة الفكر الجديد

نقد أدبي
CRITIQUE

د. عيد الدحيّات

النظريّة النقديّة الغربيّة
من أفلاطون إلى بوكاشيو

مكتبة
الفكر الجديد

المحتويات

- تمهيد	7
- مقدمة	13
الفصل الأول : النقد الأدبي عند اليونان	23
١--أراء أفلاطون النقدية	25
٢-أرسطو : **صناعة الشعر**	38
الفصل الثاني : النقد الأدبي عند الرومان	83
١- هوراس	85
٢- لونجاينوس	105
الفصل الثالث : النقد الأدبي في العصور الوسطى	139
١-لمحة عامة	141
٢-دانتي : «رسالة إلى ديلا سكالا»	150
٣-بوكاشيو : «حياة دانتي»	160

مكتبة الفكر الجديد

تمهيـــد

يبحث هذا الكتاب في تطور النظرية النقدية الأوروبية منذ القرن الرابع قبل الميلاد إلى نهاية العصور الوسطى وانبثاق عصر النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر . والرجوع إلى الأعمال النقدية الأولية التي طُرحت فيها القضايا الرئيسية في النقد يذكرنا بالمنطلقات والأساسيات في خضم الآراء النقدية «المتضاربة» هذه الأيام ، ويمنعنا من الذهاب بعيداً في افتراضاتنا . فهنالك تراث نقدي «نجح» في امتحان الزمن حيث استمر قوياً متدفقاً على الرغم من تعاقب الأزمان والأذواق والنظريات . فالأعمال النقدية العظيمة التي تركها أرسطو وهوراس ولونجاينوس تمتاز «بهيبة» و «جلال» تجعلها ترفض أن تفرض عليها أساليبنا وعصبياتنا النقدية الجاهزة . ولهذا رأيت أن من الأجدى أن أدع النصوص تقدم نفسها للقارئ بشكل عادل وواضح ؛ فليس هنالك أفضل من تركها تقدم ذاتها وتكشف عن مدلولاتها . وقد جعلت العلاقة بيني كقارئ وبينها كنصوص علاقة قائمة على احترام حقها في أن تُشرح لا أن «تُشرِّح» ، وأن توصف لا أن «تُصَنَّف» . ولهذا السبب عينه ، يجد القارئ أنني أكثرت من الاقتباسات المأخوذة من هذه النصوص للحفاظ على حضورها أمام

مكتبة الفكر الجديد

القارئ . ولعل مقولة أرتشيبولد ماكليش Archibald MacLeish من أن القصيدة «وجود حي ، هو ما هو ،» وليست معنى فحسب ، تنطبق أيضاً على النص النقدي . ففي عمل أرسطو النقدي الخالد صناعة الشعر يشارك النصُ الناقدَ في عملية التفسير ، ويتفاعل مع الفكر أحياناً ، ويتحدى التحليلَ أحياناً أخرى ؛ ولكنه ، في كل مرة يتعامل القارئ معه ، يكشف عن معنى جديد وعن بعد مستجد ، ولسان حاله يقول : إن عظمة النص تكمن في عصيانه على الفهم السريع المتعجل ، وإصراره على أن يجهد الشارح ويتعب للكشف عن مكنوناته ومعانيه .

لقد سعدت حقاً خلال قراءة تلك النصوص النقدية ، وزادت سعادتي لأنني بذلت جهداً متأنياً في التعامل معها يتناسب مع رفعتها ومكانتها . ولقد علمتني هذه التجربة أن لا شيء يعادل التعاطي مع «الأشياء» بشكل مباشر . إن من الخطأ أن ننسى النص ونضعه جانباً ، ونلجأ إلى قراءة ما كتب الآخرون عنه . إن منهجية «المواجهة مع النص» بطريقة مباشرة قد غابت ، مع الأسف ، عند الكثير من الأكاديميين من دراسي الأدب والنقد الذين آثروا قراءة ملخصات لهذه النصوص أو تفسيرات لها ، وهو الأمر الذي أدى إلى تراكم أفكار وآراء تشرح نصوصاً في أذهان الشارحين وخيالهم فحسب . ولهذا كله ، فإن هذا الكتاب ليس موجهاً إلى المهتمين بتاريخ النقد الأدبي ، ولكنه موجّهٌ إلى النقاد أنفسهم وإلى المهتمين بمعرفة النص الأدبي أولاً .

وكلي أمل أن قارئ هذا الكتاب سيجد أن هذه النصوص العائدة إلى ما يسمى بالعصر الكلاسيكي اليوناني والروماني تخاطب ، على

مكتبة الفكر الجديد

الرغم من إيغالها في الماضي ، المستقبل وتجيب عن كثير من الاستفسارات النقدية المعاصرة . والمعاصرة ليست فترة زمنية تاريخية ، ولكنها ، بالتأكيد ، حالة ذهنية ومنظور عقلي وإنساني . ففيها إجابات عن طبيعة الأدب ووظيفته وتأثيره واختلافه عن غيره من النشاط الإنساني الوجداني . وقد كان هذا هو السبب الذي جعلني أقوم بحذف ما كتبه كونتليان Quintillian وتاستوس Tacitus عن الخطابة والبلاغة من هذا الكتاب واقتصاره فقط على الأعمال اللصيقة بطبيعة الأدب كفن مستقل بذاته . لقد كانت ملاحظة السير فيليب سدني في دفاعه عن الشعر ، قبل أكثر من خمسة قرون ، التي قال فيها أنه «يستحق اللوم لأنه خلط بين الشعر والخطابة» ، حاضرة في ذهني وفي خلدي عند اختيار النقاد والأعمال النقدية التي يتصدى لمعالجتها هذا الكتاب .

ولعل من المناسب أن أذكر هنا أنني حَرَصْتُ على عدم الإطالة والتكرار في التفسير ، وحاولت جاهداً أن يكون الشرح مختصراً وموجزاً ينفذ إلى جوهر المسائل النقدية المطروحة ، ويبين الرأي النقدي في النص بوضوح ودقة وسلاسة . لقد كانت ملاحظات أرسطو فيما يتعلق بحسن الاختيار في الكل والجزء ، وملاحظات لونجاينوس في حسن اختيار الكلمات ماثلةً أمام عيني . وأرجو أن أكون قد امتثلت لهاتين النصيحتين ونجحت في تجنيب القارئ الضجر والملل .

ويلاحظ قارئ هذا الكتاب ، أن طبيعة الأدب وغايته وأهميته تشكل القضايا الرئيسية التي حظيت بعناية خاصة في هذا الكتاب . إن أهم مبرر لوجود النقد الأدبي ، كما أرى ، في أي زمان ومكان ، كونه يساعد على فهم هذه القضايا ، وبالتالي توضيح هدف العلوم

مكتبة الفكر الجديد

الإنسانية ومبرر وجودها .

ولعل أهم ما يميز العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية أنها لا تقدم تحليلاً دون معاينة للجزيئات والتفاصيل ، ولا توصف دون تقييم ، ولا تقدم المجرد إلا ومعه العواطف والمشاعر والجوانب الإنسانية . ولهذا السبب فإن نقد العلوم الإنسانية يجب أن يكون إنسانياً كذلك . وليكون هكذا ، يجب أن يكون مدركاً للقيم الإنسانية الأساسية وأن يدافع عنها ويظهرها كأمور أسمى من التجريد وأكثر رفعة . ومن ناحية أخرى ، فلربما كان أهم مردود نحصل عليه من ممارسة النقد الأدبي (أو حتى من قراءته) هو أنه يثير فينا الرغبة في أن نفكر فيما نقرأ . وكلما قرأنا أكثر ، تطورت ملكة التفكير لدينا وصقلت بطريقة تجعلها إحدى أهم أدواتنا للعيش في عالم مضطرب ومشوش ، اختلطت فيه الرؤى واختلفت فيه الاتجاهات . وهذا ليس إنجازاً عابراً ، ولكنه مكافأة وتشجيع لنا أن نستمر في طريق نستخدم فيه أفضل قدراتنا الإنسانية لتمييز الحقيقة من نقيضها . وكم كان الفيلسوف الناقد أرسطو مصيباً عندما فرّق بين ما أسماه «الفنون المفيدة» useful arts والفنون الجميلة fine arts . وتفريقه هذا مرتبط بالوسيلة التي يحقق كل منهما الهدف الأساسي للفن بعموميته ، ألا وهو «محاولة الإنسان إكمال عمل الطبيعة» . فالفنون المفيدة ، مثل فن المعمار والطب والمهن والحرف الأخرى ، تتعاون مع الطبيعة لاستكمال القدرات الطبيعية وتنفيذها لتلبية الاحتياجات العملية للإنسان . أما الفنون الجميلة فتتعاون كذلك مع الطبيعة ولكن عن طريق محاكاتها [illegible] بنفسها ولكنه لا يختلف عنها ومعها . فالفنون الجميلة تكمل الطبيعة من خلال محاكاتها مما يساعد على توسيع الإدراك وصقل

مكتبة الفكر الجديد

البصيرة وتطويرهما نحو الكمال . وهكذا يساعد الفن الإنسانَ على تحقيق غايته في معرفة الحقيقة ؛ حقيقة ذاته وحقيقة العالم الذي يعيش فيه . وعن طريق هذه المعرفة يصبح الفرد إنساناً حراً . لقد كان صاموئيل جونسون (وهو أحد أعمدة المدرسة الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر) مدركاً لهذا كله عندما قال «إن الحرية وتحقيق الذات لا يتوافران إلا عندما يتكئ الفرد براحة واطمئنان على ثبات الحقيقة»[1] . نعم ، لقد وفر لنا الأدب سبيلاً للحقيقة عن طريق رسم المثال وتقديم رؤى للكمال والثبات بحيث أصبح الإنسان ميدان البحث وغايته في آن واحد . أما النقد الأدبي فهو ولوج إلى داخل عالم الأدب «المصنوع» من الصور والكلمات والأحاسيس لكشف رحلة الإنسان وسعيه نحو الكمال . وهذه الغاية النبيلة تجعله فرعاً من أهم فروع المعرفة الإنسانية وأسماها .

وفي الختام ، أرجو أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى صديقي الأستاذ الدكتور محمد يوسف شاهين الذي يذكّرني باستمرار بأن لا أنسى البحث والتأليف في غمرة مشاغلي وتشعب مسارات حياتي . أما صديقي الأستاذ الدكتور عودة أبو عودة ، المعروف بدقته ومهارته في اللغة العربية ، فقد قام بتصويب لغة هذا الكتاب ؛ فله مني صادق المودة والتقدير .

---

(١) أنظر : Walter Jackson Bate, *Criticism : The Major Texts* (1970), pp. 3-11.

مكتبة الفكر الجديد

مقدمـة

إن الرجوع إلى المنابع الأولى للنقد الأوروبي يوفر للقارئ منظوراً تاريخياً يساعده على فهم تطور هذا النقد خلال فترة تناهز الألفي عام ، ويمكنه ، في الوقت نفسه ، من التعرف على فهم للكون والحياة والإنسان جعل مجموعة قليلة من الناس قوة فاعلة اندفعَت إلى الأمام مزودة بطاقة فكرية إبداعية قدر لها أن تحدث تغييرات كبيرة في مسيرة الحضارة الغربية . لقد امتازت حضارة اليونان القدماء في القرن الرابع قبل الميلاد باتساع في الأفق ومقدرة فائقة على التحليل والاستنباط والمحاورة المنطقية ندر أن شهد العالم مثيلاً لها على مدى تاريخه . وقد مكنّت هذه المنهجية اليونانيين من أن يطلعوا على العالم بالفلسفة والديموقراطية والعلم النظري والتطبيقي . أما في مجال الآداب فقد كانت إضافاتهم الرئيسية تتمثل في شعر الملاحم والمسرحية والشعر الغنائي .

ففي شعر الملاحم ترك هوميروس (القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد) أثراً أدبياً خالداً يتمثل في ملحمة **الإلياذة** Iliad وملحمة **الأوديسة** Odyssey اللتين أرستا تقاليدً في كتابة هذا الجنس الأدبي اتبعها شعراء الملاحم طوال تاريخ الأدب الأوروبي . وفي ميدان

مكتبة الفكر الجديد

المسرحية (المأساة والملهاة) استطاع عدد من الكتاب استعمال الأساطير القديمة عن الآلهة والأبطال جاعلين منها مادة درامية تعكس الحياة البشرية بقوتها وضعفها . ولسوء الحظ ، فإن عدداً محدوداً من مئات الأعمال التراجيدية التي كتبت ومُثلت وصل إلينا بشكل كامل ، منها سبعة من تأليف إسكلوس Aeschylus (٥٢٥-٤٥٦ق .م) ، وعشرة من تأليف سوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ق .م) ، وثمانية عشر كتبها يوروبيديس Euripides (٤٨٠-٤٠٦ق .م) . أما الأعمال الكوميدية فلدينا منها إحدى عَشْرَةَ مسرحية من تأليف أريستوفانيس Aristophanes (٤٤٥-٣٨٥ق .م) ، الذي تخصص في الهجاء ؛ ولم يسلم حتى الفيلسوف سقراط من سخريته . أما النوع الذي عُرف فيما بعد بالكوميديا الجديدة الذي اتصف بانخفاض حدة الهجاء فيه ، فقد كان ميناندر Menander (٣٤٢-٢٩٢ق .م) أبرز كتابه . أما في مجال الشعر الغنائي فقد كتبت الشاعرة سافو Sapho قصائد حب تصل لدرجة الجنون ، وكذلك فعل الشاعر الإسبارطي ألكمان Alcman ؛ في حين ألفّ أرخيلوخس قصائد هجاء . أما الشاعر Pindarus (٥٢٢-٤٣٨ق .م) ، فيعد بحق أعظم الشعراء الغنائيين في زمانه حيث ابتدع نمط قصيدة غنائية سميت باسمه Pindaric Ode . أما في ميدان النثر فقد ألفّ هيرودوتس Herodotus (٤٨٥-٤٢٥ق .م) تاريخه المشهور عن الحروب اليونانية الفارسية وعن الشعوب المحيطة بالجزر اليونانية ، حيث تختلط الأساطير مع مشاهداته كرحالة ، أما ثيوسيديدس Thucydides فقد ترك مادة غزيرة عن الحروب البلوبونيسية Peloponnesian .

أما الأدب الروماني فقد بدأ بداية متواضعة في القرن الأول قبل

مكتبة الفكر الجديد

الميلاد حيث ظهرت أشعار لكريشس (٩٦-٥٥ ق .م) Lucretius والأشعار الغنائية التي كتبها كاتلس Catallusعن الحب والمحبين ، إضافة إلى نثر شيشرون (١٠٦-٤٣ ق .م) Ciceron وبخاصة خطبه المشهورة التي امتازت ببلاغتها وفصاحة بيانها . وبعد هذه البداية جاء العصر الذهبي في الأدب الروماني الذي كان فيرجيل Vergil (٧٠-١٩ ق .م) أعظم ممثليه . وقد اتبع فيرجيل الأنموذج اليوناني في كتابة شعر الملاحم حيث ألف **الأنيادة** Aeneid على غرار ملاحم هوميروس ، كما كتب قصائده الرعوية المعروفة بـ«Eclogues» و«Georgics» على غرار الشعر الغنائي اليوناني . أما هوراس فقد كان شاعراً امتاز بتعدد أوزانه الشعرية وتعدد العواطف التي يعالجها . أما أوفيد Ovid (٤٣ق .م -١٧ ميلادي) فقد انصب اهتمامه على الأساطير القديمة وبخاصة الجانب المتعلق بالتحولات التي تطرأ على أشكال الآلهة والأبطال والشجر في تلك الأساطير ، والتي خلدها في كتاب **التحولات** Metamorphoses . وقد كتب أوفيد كذلك عن الحب ، وأرسى تقاليدَ عرفت بتقاليدَ الحب الأوفيدي امتازت بتمجيد عالم الحواس والشهوات . وفي مجال التراجيديا ، ترك سنيكا Seneca (القرن الأول للميلاد) عدداً من المسرحيات مكتوبة على نهج المسرح اليوناني عند يوروبيديس . وقد مارست هذه المسرحيات التراجيدية أثراً كبيراً على مسرحيي عصر النهضة ، الذين اعتقدوا ، خطأً ، أنها قد كتبت من أجل أن تمثل (بينما كانت في الواقع مسرحيات معدة للقراءة بصوت عالٍ أمام المستمعين) .

ومن الأمور اللافتة للنظر في هذا السياق تواضع المجازات الحضارة الرومانية في مجال الأدب والعلوم والفكر بشكل عام إذا ما قورنت مع

مكتبة الفكر الجديد

الحضارة اليونانية . ومن أسباب ذلك أن الطبقة الحاكمة في عصر الإمبراطورية الرومانية لم تعط العلم والأدب الاهتمام الكافي . وقد ذهب الأمر ببعض الحكام إلى اعتبار العلم والبحث أخطاراً تهدد حياة الناس وأرزاقهم لأنها تفقدهم حرفهم وأعمالهم . ويُروى أن الإمبراطور الروماني تايبريوس Tberius (٤٢ق .م-٣٧ م) أعدم رجلاً لأنه اكتشف طريقة لعمَل زجاج غير قابل للكسر . إن التقدم العلمي الذي أنجزته الحضارة اليونانية أدى إلى وجود نخبة من العقلانيين الذين اعتقدوا أن السبيل لإصلاح حياتهم وحياة غيرهم من الناس في هذا الكوكب يعتمد على المهارات العقلية التحليلية . لقد كان بمقدور هذه الفئة أن تغير إلى حد ما مجرى الأحداث في تلك الفترة لو أنها لقيت الدعم والتشجيع من طبقة الأباطرة والنبلاء الحاكمة . ولكنها ، بسبب ما لقيت من إهمال ، تلاشت تدريجياً ولم يكن بمقدورها تكوين قيادة فكرية وعلمية مؤثرة . وكان الجو العام السائد محبطاً ، اكتنفه تفكير مغلق قائم على اعتبار الإنسان عاجزاً بطبيعته ، وغير قادر على تقرير مصيره . فالحياة - كما صُورت - لُعبةُ الحظ والأقدار ، حيث سادت مع بدايات القرن الثالث الميلادي طقوس ما يسمى بآلهة الحظ Fortuna . وقد اكتسبت هذه الطقوس شهرة واتساعاً في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط أدى إلى إيجاد نوع من التفكير المستسلم لإرادة قوى لا سبيل للإنسان التحكم فيها أو حتى التنبؤ بما يمكن أن تُقدم عليه . وقد عّبر الكاتب الروماني بوويثيوس Boethius (٤٨٠-٥٢٤) عن هذا النمط من التفكير أفضل تعبير في مؤلفه المعروف بـ **تعزية الفلسفة** Consolation of Philosophy ، الذي كانت مخطوطاته من أكثر مخطوطات الكتب رواجاً بين الطبقة

مكتبة الفكر الجديد

المتعلمة في ذلك الوقت . وحسب هذا الكتاب تأتي الفلسفة إلى بوويثيوس في سجنه على شكل امرأة لتعزيته بفقدان مجده الغابر . وتعتمد هذه التعزية على فكرة أن آلهة الحظ هي الحكم والفيصل في شؤون البشر كافة ، وما على المرء إلا أن يقبل أحكامها ويستسلم لإرادتها .

لقد أدت هذه الروح السلبية الخانعة إلى وقوع أوروبا فريسة سهلة لهجمات البرابرة القادمين من الشمال الذين استطاعوا بسهولة ويسر تدمير الإمبراطورية الرومانية الغربية ونشر المزيد من الجهل والتخلف في شتى الأصقاع التي اجتاحوها . يسأل كينث كلارك Kenneth Clark عن السبب الذي أدى إلى انهيار الإمبراطورية الرومانية بهذا اليسر أمام الغزاة البرابرة ، ويجيب بأن من أهم أسباب انهيارها وتلاشيها هو «الخوف من عالم الغيبيات والذي يعني أنك لا تستطيع أن تشك في شيء أو تتنازل عنه ، ناهيك عن تغييره . لقد كان العالم القديم مليئاً بالطقوس عديمة المعنى والجدوى وبالأديان السرية التي قضت على الثقة في النفس .»[1] ومما لا شك فيه أن الحضارة والنهضة تتطلبان ثقة كبيرة في قدرات الإنسان العقلية وممارسة هذه القدرات في جو من الحيوية والنشاط وحتى المغامرة . فكل حضارة سادت كان وراءها مخزون هائل من الطاقة الفردية والجماعية الجامحة العنيدة والقادرة على تحطيم ما يقف في سبيلها من موانع وعوائق .

وقد عكست آداب أولئك الغزاة البرابرة عالماً مظلماً موحشاً تغلفه الكآبة والحزن ، ويتمحور حول عجز الإنسان أمام قوى الطبيعة . فالحياة

---

(1) Kenneth Clark , *Civilization : A Personal View* (1969), p 4.

مكتبة الفكر الجديد

قاسية والإنسان في حالة استعداد دائم لمواجهة الأخطار الموجودة في كل مكان ، حيث البحر والغابات والتلال مسكونة كلها بالأرواح الشريرة . لقد أعطى هذا العالم القاسي الذي شكل شخصية الشعوب الجرمانية في موطنها الأصلي للنظرة القدرية الاستسلامية التي سادت في أواخر أيام الإمبراطورية الرومانية الغربية دفعاً جديداً . ولعل من المناسب أن أذكر هنا أن الكلمة الإنجليزية القديمة الدالة على القدر هي «Wyrd» ، وهي كذلك اسم آلهة الحظ غريبة الأطوار . وقد اشتقت الكلمة الإنجليزية الحديثة weird منها ، وهي تحمل نفس المعنى والمدلول . والواقع أن إنجازات أوروبا خلال فترة الهجمات البربرية لا يعتد بها . فالحياة المضطربة لم تعط وقتاً للبناء ، كما أن الحكام لم يكونوا على درجة من الفهم والدراية تمكنهم من رعاية أعمال الحضارة والمدنية . أما اللغات المحلية ولهجاتها المتعددة فقد كانت في أشكال بدائية لا يتوافر فيها إرث أو مخزون ثقافي يمكنها من استيعاب الأفكار المجردة أو التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية بشكل فني مقبول . ولم يكن يعرف اللغة اللاتينية سوى عدد محدود من الناس يقتصر على رجال الدين أو أولئك الذين توفرت لهم سبل معرفتها .

ولحسن الحظ كان لظهور قائد كبير هو شارلمان Charlemagne (٧١٤-٨١٤م) ، الذي تَوَجَهُ البابا ليو الثالث Leo III إمبراطوراً في مدينة روما يوم عيد الميلاد عام ٨٠٠م ، أثراً كبيراً في البدء في عملية إحياء المعرفة اليونانية وتشجيع العلماء وإنشاء مراكز التعليم والعلم . استطاع شارلمان أن يوحد تحت إمرته كل ممتلكات الإمبراطورية الرومانية الغربية (ما عدا بريطانيا وجنوب إيطاليا وصقلية وشمال

مكتبة الفكر الجديد

إفريقيا) ، وأضاف إليها وسط أوروبا وشرقها التي لم يستطع الرومان السيطرة عليها . لقد استطاع شارلمان إحداث أول نهضة في تاريخ أوروبا والتي عرفت بنهضة شارلمان Carolingian Renaissance ، حيث تم بعث الحياة في التراث اليوناني وأبقيت جذوته مشتعلة لتصل إلى الأجيال القادمة . ولم يعتمد شارلمان على مصادر إمبراطوريته التي لم يترك فيها البرابرة سوى بعض بقايا مبعثرة من التراث القديم ، ولكنه استطاع بواسطة علماء استقدمهم من ايرلندا وبريطانيا أن يبني قواعد متينة للمستقبل .[1] كان العالم البريطاني الكوين Alcuin ، (٧٣٥-٨٠٤) ، الذي نشأ في مدينة يورك York ، في مقدمة أولئك العلماء حيث اختاره شارلمان قائداً لفريق الباحثين الذين اضطلعوا بإصلاح مدارس البلاط الإمبراطوري وإنشاء مراكز عديدة للعلم والعلماء في أنحاء إمبراطورية شارلمان . ومع أن الكنيسة الكاثوليكية والدين المسيحي الذي اعتنقته تلك القبائل القادمة من أصقاع شمال أوروبا الباردة قد عملا على تهذيبها إلى حد ما ؛ إلا أن عملية الانتقال إلى منظومة جديدة من القيم ومنظور جديد للحياة قدر لهما أن يستغرقا وقتاً طويلاً .

استمرت المراكز التي تم إنشاؤها في عهد شارلمان في تأدية واجبها وتطورت بشكل حثيث وبخاصة في مجال الدراسات اليونانية حتى وصلت أوجها في القرن الثاني عشر الذي يعدّ المقدمة الحقيقية لعصر النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر . فقد كان القرن الثاني عشر الزمن الذي بدأ فيه بناء الكاتدرائيات الفخمة العظيمة ، كما كان

---

(1) Crane Brenton , et. al. , *Civilization in the West* , (1965), pp. 90-96

مكتبة الفكر الجديد

العصر الذي شهد تطور الفلسفة المدرسية scholastic philosophy على يد بيتر لومبارد Peter Lombard وأبلارد Abelard ، وتوما الأكويني ، ودنز سكوتس Dun Scotus . كما شهد هذا القرن كذلك إنشاء الجامعات مثل جامعة باريس وجامعة بولونا Bologna في إيطاليا وجامعتي أكسفورد وكمبردج في بريطانيا . أما تأثير العلوم والفلسفة العربية الإسلامية على أوروبا العصر الوسيط فكان كبيراً وحاسماً . ودَين أوروبا للحضارة العربية الإسلامية في العصور الوسطى موضوع معروف ويعدّ من المسلمات التي لا يشك فيها باحث منصف .

شكل القرن الثاني عشر نقطة تحول في ميدان الآداب حيث ظهرت أغنية رولاند song of Roland التي تحكي بطولات رولاند ضد أعداء المسيحية . أما في جنوب فرنسا وبخاصة في مقاطعة بروفنس Provence فقد ظهر شعراء متجولون عرفوا بالتروبودورز Trobadours ، أشاعوا أفكاراً عن الحب شبيهة إلى حد كبير بالأفكار والعواطف التي نجدها في الشعر العربي في إسبانيا ، وخاصة شعر الموشحات . وانتشر هذا النوع من الشعر الغنائي في شتى أقطار القارة الأوروبية وأصبح له أعراف ومبادئ أثّرت على أخلاق طبقة النبلاء والفرسان ونظرتها للنساء ، إذ أضفت على هذه الطبقة لمسات من المدنية لم تكن معروفة في أوروبا ما قبل القرن الثاني عشر .كما ظهر أيضاً في هذا القرن شعراء عرفوا بالشعراء الجولياردیون Goliards الذين استهزءوا بمحتوى القصيدة الغنائية الدينية وشكلها ، ولم يستثنوا من سخريتهم رجال الدين وبعض طقوس الكنيسة الكاثوليكية . أما أدب الفروسية المعروف بالرومانس romance فقد كان إحدى ثمرات العصور الوسطى الأدبية . ويدور معظم هذا الجنس

مكتبة الفكر الجديد

من الأدب حول شخصية الملك آرثر وفرسانه والبطل رولاند والإمبراطور شارلمان . وقد كُتب أدب الرومانس باللهجات المحلية الدارجة . ويلحظ دارس هذا الأدب اختلافه عن شعر الملاحم اليونانية والرومانية ، فالبطل في الرومانس فارس يتبع نظاماً صارماً يحدد سلوكه وأخلاقياته . كما شهدت العصور الوسطى ظهور المسرحية التي تطورت من الترانيم الكنسية التي أصبحت تغنى بأسلوب درامي في الأعياد والمناسبات . وسرعان ما اكتسبت شهرة واسعة جعلت الكنيسة تخرج بها إلى الناس في المدن والقرى حيث تطورت إلى أشكال جديدة من الفن المسرحي المستمدة مادته من قصص الكتاب المقدس ، ويؤدي هدفاً وعظياً إرشادياً .

وهكذا نلحظ نوعاً من الثنائية في أدب العصور الوسطى . ففي حين كان جُل الاهتمام منصباً على الأدب التعليمي الذي يخدم أهداف الكنيسة ولا يخرج عن ضوابطها ومحدداتها ، فإننا نلحظ ابتداءً من القرن الثاني عشر ظهور أدب مهم يمجد الحياة الدنيا ويتغنى بجمالها . وتبرز هذه الثنائية بوضوح في قصيدة طويلة جاءت على شكل حوار بين بومة وعندليب . ففي حين ترى البومة أن هدف الشعر تعليمي تهذيبي ، يرى العندليب أن هدفه الإمتاع والشعور بالمسرة . ولهذا عُدّت هذه القصيدة أول عمل في العصور الوسطى يقع ضمن مسمى «النقد الأدبي» . إن ما أثير في هذه القصيدة الرمزية على الرغم من بساطته يشكل واحدة من أهم القضايا النقدية . وسنرى في فصول هذا الكتاب كيف شغلت هذه القضية وغيرها من القضايا النقدية مجموعة من أفضل مفكري أوروبا وعقولها في الفترة الواقعة منذ أفلاطون إلى بوكاشيو .

مكتبة الفكر الجديد

الفصل الأول

النقد الأدبي عن اليونان

مكتبة الفكر الجديد

١- آراء أفلاطون النقدية

ولد أفلاطون عام ٤٢٧ ق .م لأبوين ينحدران من أسر يونانية عريقة . نعرف القليل عن طفولته ، ولكنه تلقى بالتأكيد تعليماً يركز على القراءة والكتابة والشعر ، مثله مثل غيره من أبناء أثينا في ذلك الزمان . التقى أفلاطون وهو في سن الشباب الفيلسوف سقراط ، ونشأت بين الاثنين علاقة حميمة شكلت نقطة تحول في حياة أفلاطون . أما إعدام سقراط فقد كان نقطة التحول الثانية التي قرر عندها أفلاطون عدم الاشتغال بالسياسة التي كان يخطط أن يكون له دور فيها . لقد أدى إعدام سقراط إلى خيبة أمل أفلاطون في السياسة والسياسيين ، حيث يذكر (على لسان سقراط) في «الرسالة السابعة» ما يلي :-

> عندما أمعنت النظر في ما حدث [أي إعدام سقراط] ، زادني ذلك إصراراً على دراسة السياسة والسياسيين والقوانين والعادات التي تحكم زماننا . وكلما تقدمت بي السنوات أدركت مدى صعوبة أن تحكم الناس بالعدل . والواقع أنه لا يمكن عمل أي شيء دون وجود مؤيدين لك وأصدقاء موثوق بهم . ولكن العثور على هؤلاء أمر صعب للغاية . . . لهذا أعتقد أن الأمل الوحيد لإرساء

مكتبة الفكر الجديد

العدالة في المجتمع يكمن في الفلسفة الحقيقية . ولا يمكن للبشرية أن تتمتع بزمان خال من المشاكل والاضطرابات إلا عندما يصل الفلاسفة إلى سدة الحكم أو عندما يصبح الساسة (ربما بمعجزة) فلاسفة حقيقيين![1]

لقد بقيت هذه القناعة الأساس الذي بنى عليه أفلاطون نظامه الفكري الكامل ؛ فالفلسفة وحدها هي الوسيلة إلى معرفة الحقيقة والبلسم الشافي لحل مشاكل الفرد والمجتمع .

اتخّذ أفلاطون قراره بترك السياسة بعد عشر سنوات من موت سقراط . وخلال هذه السنوات كان قد زار مصر و (ربما) بلاد الفينيقيين ، كما خدم في الجيش الأثيني وشارك في ثلاث حملات عسكرية . كتب محاوراته مبتدئاً بالدفاع عن سقراط واستمر بكتابة المحاورات التي غاص فيها في أعماق فكر سقراط الفلسفي ، وأنهى المحاورات (ربما) بحوار «جورجياس» Georgias الذي يضع فيه السياسة وجهاً لوجه مع الفلسفة . ويُظهر هذا الحوار أن إسقاطه للسياسة لم يكن قراراً سهلاً . وفي عام ٣٨٨-٣٨٧ ق .م . زار أفلاطون جنوب إيطاليا وصقلية التي التقى فيها بديونيسيوس الأول حاكم سيراكيوز . وانتهت هذه الزيارة بخلاف بين الاثنين ، فشل على أثره أفلاطون في تحويل ديونيسيوس إلى فيلسوف حاكم . قفل أفلاطون راجعاً لمدينته

---

(١) أنظر Plato, (Penguin) , p . 12

مكتبة الفكر الجديد

الينا ، وفي عام ٣٨٦ ق .م (على وجه التقريب) أسس أكاديميته الشهيرة التي بقي يمارس التعليم فيها حتى وفاته عام ٣٤٧ ق .م . كان هدفه من إنشاء الأكاديمية تدريب حكام المستقبل ليصبحوا فلاسفة . ولا بد من الإشارة هنا إلى أن أسوكرايتوس Isocrates كان قد أسس مدرسةً قبل الأكاديمية ببضع سنوات حسب تقاليد السفسطائيين ، انصبّ الاهتمام فيها على تعليم الشعر والبلاغة وفن الخطابة .

اعتقد القائمون على مدرسة السفسطائيين أن برامج مدرستهم أفضل بكثير من البرنامج الذي اعتمده أفلاطون في أكاديميته ، في حين رأى أفلاطون أن البلاغة فن سطحي يزود الطلاب بوسائل التعبير دون حمايتهم من خطرها . وكان البرنامج الفلاطوني في التعليم يتألف (كما بينه في الكتاب الثالث من الجمهورية) من تعليم الرياضيات والمنطق والمناقشات الفلسفية . ويبدو من هذا البرنامج أن أفلاطون لم يفقد الأمل أبداً من تحويل حكام المستقبل إلى فلاسفة ، ولكنه في الوقت نفسه كان مدركاً للفجوة بين النظرية والتطبيق ، وبين الحلم والواقع ؛ كما هو واضح في بعض أجزاء جمهوريته وفي كتبه المتأخرة مثل كتابَيْ النواميس Laws والسياسة Politics ، حيث يبدو أفلاطون أقل أوتوقراطية وأكثر ميلاً إلى وجود تنظيمات حكومية وإدارية فاعلة إلى جانب الحاكم الفيلسوف .

ما يهمني في هذا الكتاب هو نقد أفلاطون للأدب والأدباء ورأيه في طبيعة العمل الأدبي ووظيفته وغايته . فالفلسفة كانت منطلقه وقاعدته الأساس التي حكم بواسطتها على السياسة والأدب وأي نشاط إنساني آخر . لقد احتل الشعر مكاناً كبيراً في النظام التعليمي

مكتبة الفكر الجديد

اليوناني ، زمن أفلاطون[1] ، إذ كان يُدرس عن طريقة قراءته بصوت عالٍ أو عن طريق غنائه على أنغام القيثارة . كان الشعر المصدر الأساس الذي اشتقت منه الناشئة مبادئها وأفكارها المتعلقة بالدين والأخلاق ؛ ولهذا السبب نُظر للشعر كما لو كان كتاب اليونانيين القدماء المقدس . لم يكن أفلاطون ، المؤمن أبداً بأن الفلسفة هي السبيل لمعرفة «الحقيقة» ، راضياً عن إعطاء هذه المكانة الرفيعة للشعر والشعراء في تنشئة الأجيال وإعدادها للمستقبل . أما السبب كما وضحه هو في الكتاب العاشر من الجمهورية فيكمن في أن :

> كل الفنون التي تعتمد المحاكاة [mimesis] ضارة ومدمرة لأنها تمارس مفعولاً سلبياً على القوى العقلية عند المستمعين الذين لا يملكون المعرفة الكافية التي تحميهم من شرور هذه الفنون وأضرارها ,ولهذا فإن من الواجب قول الحقيقة على الرغم من محبتي منذ الصغر لهوميروس لأنه بالنسبة لي يعدّ أستاذاً لجميع الشعراء التراجيديين وقائداً لهم . ولكن الحقيقة تأتي قبل حب هوميروس . وسأقولها .[2]

---

(١) كان النظام التعليمي في زمن أفلاطون يتكون من المحاور التالية :
أ) القراءة والكتابة ، ب) التربية البدنية ، ج) التربية الأدبية والفنية . وكان المحور الثالث يُعطى في مرحلة دراسية تعادل المرحلة الثانوية في النظام التعليمي في عالم اليوم ، يتبعها عامان من التدريب العسكري يبدأ من سن الثامنة عشرة .

(٢) «الجمهورية» في ترجمة Allen Gilbert إلى اللغة الإنجليزية في كتابه *Literary Criticism : Plato to Dryden* ، المنشور عام ١٩٦٢ ، ص ٤٣ . وقد اعتمدت الترجمات الإنجليزية للأعمال النقدية اليونانية والرومانية في هذا الكتاب .

مكتبة الفكر الجديد

في ضوء هذا كله ، فإن من غير الممكن معالجة آراء أفلاطون النقدية والإحاطة بها بمعزل عن أرائه الفلسفية ونظريته في المعرفة epistemological theory . ففي محاورة «Ion» وفي الكتاب الثاني ، و «الثالث» و «العاشر» من الجمهورية وفي الكتاب «الثاني» و«السابع» و«الثامن» من النواميس يوجد تمازج لا ينفصم بين نظريته في المعرفة وبين آرائه في الشعر والشعراء وطبيعة الشعر وغايته . فمعالجة مبدأ «المحاكاة» في الكتاب العاشر من الجمهورية مرتبط ارتباطاً عضوياً بآراء أفلاطون الفلسفية ومفهومه للحقيقة والطريق إليها . كما أن مدى معرفة الفيلسوف والشاعر «للحقيقة الأفلاطونية» هو الفيصل والمعيار الذي في ضوئه يحكم على كل منهما . ولهذا اعتبر الكتاب «العاشر» من الجمهورية بحق بداية النظرية النقدية عند اليونان .(١)

(١) هنالك ملاحظات نقدية في الأدب اليوناني سابقة لزمان أفلاطون ، ولكنها مجرد ملاحظات متناثرة لا تمثل نظرية نقدية متكاملة . ومن هذه الملاحظات ، على سبيل المثال ، ما قام به المسرحي ارستوفانيس Aristophanes في ملهاة الضفادع Frogs (٤٠٥ ق .م) ، حيث يقوم الإله ديونيسوس Dionysus بالنزول إلى عالم الأموات ليأتي بالمسرحي يوروبيدس Euripides إلى عالم الأحياء من أجل منافسة إسكلوس Acschylus على جائزة مخصصة للإبداع في مجال المسرحية . أما الأسس التي اعتمدت للفوز ، فكانت «المهارة الفنية» و «الرأي والمشورة» اللتان يمكن تقديمها للدولة . وفي نهاية المسرحية ، يُحضر ميزان تُزان فيه أعمال كل منهما سطراً بسطر ، حيث يفوز إسكلس بالجائزة . ومن ناحية أخرى ، عدّ بعض نقاد عصر النهضة الأوروبية ونقاد عصر الكلاسيكية الحديثة الطريقة التي كتب بها هوميروس ملحمة الإلياذة وملحمة الأوديسة معايير نقدية على كتاب شعر الملاحم إتباعها .

مكتبة الفكر الجديد

لقد كان أفلاطون دائم البحث عن اليقين الفلسفي ، ذاك الثابت الذي لا يتغير ولا يفنى ولا يزول ولا تصل له يد الزمن ولا يعتوره النقص والضعف . وبحثه عن الكمال والثبات كان رداً فلسفياً على أراء السفسطائيين الذين نظروا للكون نظرة خاصة حيث اعتبروا أن كل شيء في الوجود نسبي relative يعتمد في الدرجة الأولى على حكم الفرد وتقييمه ومنظوره الخاص ؛ وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة يتفق عليها كل الناس . أما أفلاطون فقد رأى أن كوناً مثل هذا لا يمكن أن يكون منظماً بكليته ، إضافة إلى أنه لا يوجد له معنى أو أهمية باعتباره يعتمد على ردة فعل كل فرد وهواه . ويجد أفلاطون عالم الحقيقة الذي سعى له في عالم أسماه عالم الصورة ، ميّزه تمييزاً حدياً عن عالم المادة أو الهيولي . فعالم الصورة الذي يتوصل إليه الفيلسوف من خلال العقل ، أزلي ، أما عالم المادة فمجرد ظل زائل (رغم عدم إدراكنا لذلك) للحقيقة المطلقة . وباختصار فإن عالم الصورة هو الحقيقة الأفلاطونية المطلقة ، والعقل هو الوسيلة الوحيدة لمعرفته . أما باقي قدرات الإنسان مثل العواطف والخيال والإحساس فهي مجردة من أي قيمة ، حسب رأي أفلاطون ، إلا إذا وضعت تحت إشراف العقل وسيطرته التامة . وعندما يحاكي الشاعر الأشياء ، فإنه يحاكي عالم المادة فحسب ، ولا يعرف شيئاً عن عالم الحقيقة المطلقة لأنه ، على عكس الفيلسوف ، لا يستخدم عقله بل يلجأ إلى خياله وعاطفته . ومن هنا يستنتج أفلاطون أن الشاعر لا يعمل على بعث الفضيلة والأخلاق وتهذيب النفوس لأن شعره مستمد من عالم غير حقيقي . فمعرفة الحقيقة المطلقة ومحاكاتها كفيلان بإصلاح الأجيال . وهذه المعرفة لا تتوفر إلا للفيلسوف فقط . إن الإنتاج الأدبي

مكتبة الفكر الجديد

شبيه بالصور التي نراها في المرايا وفي المياه ، والتي لا تتعدى كونها انعكاساً لعالم المادة والحواس الذي هو بدوره انعكاس لعالم الصورة . وهكذا يجعل أفلاطون الشاعر بعيداً عن مصدر الحقيقة بثلاث درجات . إن مفهوم أفلاطون للمحاكاة مفهوم محدود ، كونه لا يتعدى انعكاسات عالم الحواس . وهكذا جرد أفلاطون الشعر من أي قيمة ، وجعل الشاعر جاهلاً بما يحاكي ، يثير العواطف ويخرجها عن سيطرة العقل وسلطانه مما يحدث اضطراباً وخلخلة في النفس البشرية . ولنا أن نتصور ، يقول أفلاطون ، الأثر التربوي المدمر لمثل هذه الفوضى على الناشئة وعلى الناس أجمعين عندما يرون من هو أقل درجة ومكانة يتحكم بزمام الأمور ، غير آبه بما هو أرفع منه قدراً وأسمى منزلة . وهذه الحال شبيهة بحال إطلاق العنان للأوغاد والأشرار للعبث في المدن والحواضر على هواهم دون حسيب أو رقيب يضع حداً لتصرفاتهم العمياء .(١)

واضح إذن ، يقول أفلاطون ، أن الشاعر الذي يحاكي عالم المادة ليس ميالاً بطبيعته إلى ما هو عقلاني ، ولكنه من أجل أن يجعل محاكاته ممتعة وجذابة يلجأ إلى الشخصيات غير المستقرة عاطفياً ونفسياً . فمن العدالة ، والأمر كذلك ، أن لا يركن إلى صحة ما يقول الشاعر ، وأن يتم التعامل مع إنتاجه الأدبي بحذر شديد لأنه (أي الإنتاج الأدبي) يهمل الجانب الحسن والأعلى من النفس (العقل) ويطلق العنان إلى الجوانب السيئة (الغرائز) . وبناء على ذلك ، فإن

---

(١) أنظر الكتاب العاشر من الجمهورية ، ص ٥٢ في ترجمة ألن جلبرت إلى الإنجليزية .

مكتبة الفكر الجديد

على الشاعر أن يخضع لمراقبة الدولة ويطلب منه عدم قول أو كتابة ما يخالف قوانين جمهورية أفلاطون وضوابطها . أما الأعمال المسموح بها فهي التي تمجد الناس الخيريين النبلاء وأفعالهم .

ويذهب أفلاطون بعيداً عندما يعتبر الشاعر «فاقداً لعقله» . ففي الحوار المسمى «أيون» Ion يتحاور سقراط مع شخص يدعى أيون[1] مهنته قراءة أشعار هوميروس وشرحها للناس ، حيث يطرح سقراط نظرية الإيحاء الشعري inspiration . وبموجب هذه الفرضية يتلقى الشاعر إيحاءً من ربة الشعر دون أن يكون واعياً لما يوحى له . ودوره لا يتعدى دور المتلقن الذي يقوم بإيصال هذا الإيحاء (الذي يتردد على شكل حلقات مغناطيسية) إلى الناقد وإلى القارئ أو المشاهد . فالشاعر لا يعرف ماذا يحاكي ، كما أنه ليس صانعاً لأشعاره ، ويقتصر دوره على تمرير الإيحاء من شخص إلى آخر فحسب . يقول سقراط مخاطباً أيون :

إن الموهبة التي تملكها والمتمثلة بكلامك الجميل عن

---

(١) يجمع «أيون» هذا بين «صفة الممثل والشارح لأعمال هوميروس» . أنظر كتاب *Critisism: A short History*, تأليف Cleanth Brooks وآخرون ، ص ٥ . أما سقراط في هذا الحوار فيرمز إلى روح النقد والاستقصاء اللذين امتاز بهما وأديا إلى نهايته المفجعة . ويبدو أن «أيون» مختص في أشعار هوميروس فحسب ، ولهذا لا يستطيع شرح غيره من الشعراء . واعتراف «أيون» بهذا دليل على أن مهاراته الأدبية لا تنبع من مهارات عقلية . فلو كان يملك مهارات عقلية ، كما يقول سقراط في هذا الحوار ، لشرح أعمال شعراء آخرين .

مكتبة الفكر الجديد

هوميروس ليست فناً ، ولكنها ، كما قلت لك ، مجرد إيحاء . فهنالك روح مقدسة تحركك مثل التي في تلك الحجارة التي يسميها يوروبيوس المغنطيس magnet ، والتي تسمى عادة حجارة هيراكليا Heraclea Stone . إن هذه الحجارة لا تجذب فقط الحلقات المعدنية ولكنها تعطيها أيضاً القدرة على جذب حلقات أخرى ؛ وفي بعض الأحيان ترى عدداً من قطع المعادن والحلقات معلقة بعضها ببعض بحيث تشكل سلسلة طويلة . وجميع هذه الحلقات تأخذ قوتها من الحجارة الأولى . وكما تقوم هذه الحجارة بعملها فإن ربة الشعر Muse تقوم أولاً بالإيحاء لبعض الناس . وبعد ذلك تتوالى مجموعة من الإيحاءات إلى أشخاص آخرين . ولهذا فإن جميع الشعراء الجيدين- مثل شعراء الملاحم والشعراء الغنائيين ، يؤلفون قصائدهم الجميلة ليس بسبب قدراتهم الفنية ؛ ولكن بسبب وقوعهم تحت تأثير الإلهام والإيحاء الخارجي . . . . مثلهم مثل الراقصين المعروفين بالكوربانتيان Corybantian الذين يؤدون رقصاتهم عندما لا يكونون بكامل قواهم العقلية . وكذلك يكون الشعراء الغنائيون عندما يألفون قصائدهم الجميلة حيث يقعون تحت تأثير الموسيقى والوزن الشعري ، ويأخذهم الإيحاء بعيداً عن أنفسهم . أما الشاعر فلا يكون عنده أي خلق أو إبداع حيث يخرج عن نفسه نتيجة للإلهام والإيحاء حيث يفقد عقله . وعندما لا يكون في هذه الحالة [أي

مكتبة الفكر الجديد

فقدان عقله] يصبح عاجزاً وغير قادر بتاتاً على قول الشعر.[1]

إن قول سقراط في هذا الحوار متصل برأي أفلاطون في الكتاب العاشر من **الجمهورية** عن المحاكاة الشعرية التي اعتبرها مجرد تمثيل لعالم المادة يقوم به الشاعر تحت تأثير العاطفة وليس العقل. وهكذا يعيد أفلاطون تأكيده على الفرق بين الفلسفة والشعر وعلاقة كل منهما مع «الحقيقة المطلقة».

أما مادة المحاكاة الشعرية فهي فاسدة لأنها مبنية على فاسد. فلأن الشعراء لا يحاكون الحقيقة المطلقة ولا يعرفونها فإن أشعارهم قد صورت الآلهة على عكس حقيقتها وطبيعتها، وألصقت بها كل أشكال السلوك الشائن. ففي الكتاب الثاني من **الجمهورية** يقول سقراط[2] أن أشعار هوميروس وهسيود Hesiod تسيء للآلهة وتنسب إليها كل ما يحدث من خير أو شر للناس. ولها فإن أول قانون على الشعراء إتباعه هو «الامتناع عن قول أن الآلهة هي سبب كل شيء، ويسمح لهم بالقول أن الآلهة سبب كل ما هو خير فقط.[3]» أما القانون الثاني المتعلق بمادة المحاكاة أو محتوى الشعر فيمنع تصوير الآلهة بهيئات وصور مختلفة «كما لو كانت مجموعة من السحرة

---

(١) جلبرت، ص ٧٦.

(٢) سقراط هو المتكلم الوحيد في جمهورية أفلاطون، كما أنه ينقل ما يقوله الحاضرون.

(٣) جلبرت، ص ٢٦.

مكتبة الفكر الجديد

الذين يغيرون أشكالهم وهيئاتهم وتصرفاتهم حسب الموقف الذي هم فيه .» فالآلهة ، يقول سقراط ، «لا تتغير أبداً وتمتاز بثبات هيئتها وسلوكها ؛ وبسبب ثبات حالها فإنها لا تلجأ لخداع بني البشر قولاً أو فعلاً .» ويتابع سقراط حديثه عن محتوى الشعر في الكتاب الثالث من **الجمهورية** حيث يذكر عدم جواز تصوير العالم الآخر بطريقة مرعبة تبعث الخوف والجبن في الأنفس . ويعطي مثالاً على ذلك التصوير غير المستطاب المقابلة بين أوديسيوس وشبح أخيل في إلياذة **هوميروس** ، والتي يقول فيها شبح أخيل أنه يفضل أن يكون فلاحاً بسيطاً في عالم الأحياء على أن يكون ملكاً لكل عالم الأموات . فَوَصْفٌ مثل هذا ، يرى أفلاطون ، لا يخدم المصلحة العامة لأنه يثبط عزائم الجيوش بدل استنهاضها . ويمنع أفلاطون على الشاعر أيضاً ذكر الأشباح والأشكال الأخرى المرعبة ، وعليه حذفها نهائياً عندما يصور عالم الموت السفلي . وواجب على الشعراء تصوير الأبطال وهم في أحسن حالاتهم والابتعاد عن إظهار تفجعهم أو ألمهم وخوفهم . فالتعليم عند أفلاطون يتم من خلال إبراز المثال والأنموذج الذي يحتذى بحيث يتقمص السامعون أو المشاهدون ما يقوم به البطل أو يفعله . والتعليم من خلال الأنموذج موضوع كثير الدوران في النقد اليوناني والروماني القديم وفي نقد عصر النهضة الأوروبية . وهكذا حَسَبَ أفلاطون فإن محتوى الأدب لا يقدم الحقائق كما أنه لا يؤدي أية وظيفة تهذيبية أو تعليمية .

أما وسائل المحاكاة فهي عند أفلاطون ثلاثة : ١- الأسلوب القصصي وهو الأسلوب الذي يتكلم فيه الأديب ويخبرنا ماذا قال كل واحد من الشخصيات ، ٢- الأسلوب القصصي البسيط الذي يتكلم

مكتبة الفكر الجديد

فيه الأديب دون محاكاة أقوال الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ، ٣- الأسلوب الدرامي الذي تتكلم فيه الشخصيات فقط . أما عن استعمال اللغة في المحاكاة فيرى أفلاطون أن هنالك لغة وأسلوباً قصصياً يستعمله شعراء من ذوي مكانة رفيعة ، كما أن هنالك لغة وأسلوباً خاصاً يستعمله شعراء من مكانة دونية هابطة يحاكون فيه شخصيات من شاكلتهم . إن أفلاطون من الرأي القائل أن هنالك علاقة بين الشاعر والعمل الأدبي ؛ فالشاعر النبيل لا يحاكي إلا النبلاء والعكس صحيح .

مما لا شك فيه أن أفلاطون يركز بشكل واضح ومكثف على الوظيفة الاجتماعية للأدب ، وهو موضوع أشغل بعض أفضل العقول في تاريخ النقد الأدبي الأوروبي على مدى العصور . أما تفضيل الفلسفة على الشعر فينبع من نظرية أفلاطون في المعرفة ومن اهتماماته التربوية وبخاصة تربية حكام المستقبل الذين رأى أفلاطون أن يكونوا فلاسفة حاكمين . ولقد كان الشعر أساسياً في العملية التربوية اليونانية في عصره ، ولو لم يكن للشعر تلك المكانة الرفيعة التي غطت على الفلسفة وتفوقت عليها ، فإن أفلاطون ربما لم يأبه به كثيراً . لقد رأى أفلاطون أن الأمر قد تعدى كل الحدود المقبولة حيث اعتبر الشعر أساس المعرفة وأساس الفضيلة ، فانبرى إلى إعادة الاعتبار إلى الفلسفة خاصة وإن جمهوريته الفاضلة المتخيلة قائمة على فرضية «حكم الفلاسفة» .

ولكن وعلى الرغم من انتقادات أفلاطون الأنفة الذكر إلا أنه ، في معالجاته للوظيفة الاجتماعية للأدب وفي آرئه حول الإلهام والإيحاء ، يقدم الشاعر بأسلوب فيه الكثير من الكلام المبطن الذي

مكتبة الفكر الجديد

يخفي وراءه بعض الإعجاب بموهبة الشاعر وتأثيره على الناس . وعلينا ألاّ ننسى أيضاً أن أفلاطون كان يتمتع بملكة أدبية رفيعة كما تبين محاوراته وكتاباته الأخرى ، لدرجة أن الشاعر الرومانسي الإنجليزي شيلي قد اعتبره شاعراً وليس فيلسوفاً .[1] أما حب أفلاطون لملاحم هوميروس فأمر يكرره باستمرار ويتكلم عن هوميروس بإعجاب لا يخفى على أحد . وعلى الرغم من قوله في الكتاب العاشر من الجمهورية أنه يفضل «البحث عن الحقيقة على حبه لأشعار هوميروس» ، إلا إن الشاعر في داخل أفلاطون يطفو (أحياناً) فوق الفيلسوف الميتافيزيقي التجريدي . إن مشكلة أفلاطون الناقد مشكلة وقع فيها الكثير ممن جاء بعده من النقاد الذين وضعوا أنظمة وأسساً اعتبروها المعيار الذي من خلاله يتم تقييم الأدب والحكم عليه ، وكان الأجدر بهذا الفيلسوف الناقد أن يعالج الشعر بمعزل عن الفلسفة ، لأن لكل واحد منهما (الشعر والفلسفة) عالمه وهدفه «وحقيقته» التي تميزه عن غيره من النشاطات الفكرية والإبداعية الإنسانية .

---

(١) أنظر مقالته النقدية «دفاع عن الشعر» «A Defense of Poetry» التي كتبها عام ١٨٢١ ، ونُشرت لأول مرة عام ١٨٤٠ .

مكتبة الفكر الجديد

٢- أرسطو ؛ صناعة الشعر

ولد أرسطو في بلدة ستاغيرا Stagira في مكدونيا عام ٣٨٤ ق .م . عمل والده نكوماخوس Nicomachus طبيباً لأمنتاس الثاني Amyntas II ملك مكدونيا ووالد فيليب الأكبر Philip the Great . أُعد أرسطو ليكون طبيباً (ربما مارس الطب إلى حين) كما كان لديه اهتمامات في علم الأحياء . وفي عام ٣٦٨ ق .م (كان عمره آنذاك سبعة عشر عاماً) أُرسل إلى أثينا حيث بقي على اتصال بأكاديمية أفلاطون لمدة عشرين عاماً وحتى موت أفلاطون عام ٣٤٧ ق .م . تعرف أرسطو خلال هذه الفترة على المبادئ الفلسفية والفكرية الأفلاطونية بشكل مباشر ولكنه استمر كذلك في إجراء أبحاثه في البيولوجيا . وبعد وفاة أفلاطون قضى أرسطو خمس سنوات في جزيرة لسبوس Lesbos في آسيا الصغرى حيث كرس جهوده لدراسات عينات من الأحياء في بيئة تلك الجزيرة . وفي عام ٣٤٣/٣٤٢ ق .م ، وبناء على طلب من فيليب المكدوني أصبح أرسطو معلماً لابنه الإسكندر . عاد أرسطو إلى أثينا عام ٣٣٥ ق .م بعد فترة قصيرة من موت فيليب الثاني ؛ وخلال الثلاث عشرة سنة اللاحقة كرّس نفسه لإنشاء مدرسة عُرفت بـ «اللسيوم» Lyceum بالقرب من ربوة مقدسة عند تمثال الإله أبوللو Apollo وعند المكان المفترض أن ربات الشعر

مكتبة الفكر الجديد

Muses تسكن فيه حسب الأساطير اليونانية . وقد كان هذا مكاناً مفضلاً لدى سقراط من قبل . وقد سميت اللسيوم بمدرسة المشّائين peripatetic ، لأن أرسطو كان يمارس التعليم وهو يمشي وحوله تلاميذه لاعتقاده أن الحركة الدائبة في الهواء الطلق تقدح الذهن وتفجر ينابيع العبقرية . كرّس وقته في هذه المدرسة في إجراء بحوثه الاستقصائية والتحليلية في كل أنواع المعرفة التي كانت في زمانه . ومن المفارقات في حياة أرسطو أن تكون فترته المنتجة التي شهدت أوج نشاطه العلمي والفلسفي هي الفترة نفسها التي شهدت حروب تلميذه الإسكندر المقدوني وفتوحاته ، كما أن الجزء الأكبر من حياته كطالب علم ومعلم كانت خلال إقامته في أثينا التي عاش فيها غريباً حُرم من حقوقه السياسية ونظر إليه بشك وريبة بسبب علاقاته مع البلاط المكدوني . توفى أرسطو عام ٣٢٢ ق .م وله من العمر اثنان وستون عاماً .

يعتبر أرسطو من أعظم الشخصيات في تاريخ الفكر الإنساني على الإطلاق ، فقد كان يتمتع بعقلية تحليلية متميزة في مجالات طرح الأسئلة وإجراء التعريفات والاعتراضات والحلول لدرجة أن رفاقه في اللسيوم كانوا يطلقون عليه لقب «noûs» أي العقل ، (The Brain) . كان أرسطو كذلك قارئاً وله ولع بالمسرح ؛ أما في ميدان الشعر فكان هوميروس شاعره المفضل الذي اعتبره «الشاعر الكامل» .

مكتبة الفكر الجديد

صناعة الشعر The Poetics (حوالي ٣٣٠-٣٣٤ق.م)

تعدّ صناعة الشعر أهم عمل نقدي في تاريخ التراث الأدبي الكلاسيكي في الحضارة الغربية[١] . فقد سيطر هذا العمل الخالد على الساحة النقدية الأوروبية في عصر النهضة وفي عصر التنوير (القرن الثامن عشر) ، كما كان الملهم للعديد من المدارس النقدية

---

(١) هنالك نسختان تُعدّان أكثر مخطوطات صناعة الشعر قرباً إلى النص اليوناني الأصلي ، هما :

أ- النسخة التي حررها أوغستو روستاجني Augusto Rostagni ، والمعنونة :

La Poetica di Aristotele: introductuzione, text, commento. Torino , 1934.

ب - النسخة التي حررها Alfred Gudeman ، والمعنونة :

Aristotlesh Uber Die Dichtkunst : neu übersetzt und mit Einleitung und einem erklarenden Namen - und Sachrezeichnis versehen. Leipzig, 1921.

ويرجع السبب في ذلك إلى أمرين ؛ الأول اعتمادها على ترجمة عربية لترجمة سريانية لمخطوطة صناعة الشعر اليونانية في القرن الخامس أو السادس الميلادي . وفي هذه الترجمة العربية (القرن الخامس أو السادس الميلادي) توجد قراءات ، يعتقد أنها أصيلة ، تختلف عما كان متوافراً في حينه . والمصدر الآخر ، إضافة إلى المخطوطة العربية ، هو مخطوطة يونانية من القرن الثالث عشر أو الرابع عشر تسمى (Riccardianus 46) والتي تحتوي على الفقرة (15, 1455 a14) غير الموجودة في مخطوطات صناعة الشعر الأخرى ، ولكنها موجودة في النسخة العربية وتختلف عن النص المقبول إلى ذلك الزمان . أما أول ترجمة كاملة للنص العربي لصناعة الشعر فكانت تلك التي اضطلع بها مارغوليوث D.S.Margoliouth ونشرها عام ١٩١١ مع ترجمة للمخطوطة اليونانية .

مكتبة الفكر الجديد

والنقاّد على مدى التاريخ الأوروبي قديمه وحديثه .

تبين صناعة الشعر أن المعرفة عند أرسطو تعتمد في المقام الأول على قراءة منهجية تحليلية متأنية وعميقة للنص الأدبي . فعلى الرغم من كونه فيلسوفاً من الطراز الأول ، إلا أنه كناقد لم يعالج الأدب في المجرد والمطلق ، ولكن حلله من خلال التعامل مع النص الأدبي بشكل مباشر باعتبار هذا النص اكتمالاً للفعل المُحاكى . ولهذا جاء نقد أرسطو على شكل وثيقة نقدية راقية لرجل عرف كيف يلاحظ ويشاهد ويفصل الأنواع والأجناس الأدبية ويحلل خصائصها ومميزاتها . لقد نظر أرسطو للأدب اليوناني في عصره كبيئة للمعرفة عليه اكتشافها والوقوف على كنهها وسبر أغوارها ؛ وكما يفعل عالم الطبيعة أخذ يسجل ملاحظاته ويدون مشاهداته على ما كان يقرأ في الكتب المخطوطة وعلى ما كان يرى على المسرح اليوناني . فأرسطو لم ينطلق من نظام يفصل بين ما هو مادي وما هو تجريدي في ثنائية متضادة ، ولكنة انطلق من أن المادي والتجريدي موجودان في الشيء نفسه ، وما النص الأدبي ، في شكله النهائي ، إلا تجسيد لهذه الوحدة . ولهذا أقبل على «اكتشاف» هذا النوع الجديد من المعرفة متخذاً من النص ذاته دليله ومرشده في تبيان ماهيته وطبيعته وهدفه .

أولاً: المحاكاة الشعرية Mimesis

يقول أرسطو في صناعة الشعر إن هنالك سببين لبداية الشعر ، «كلاهما طبيعي» ؛ الأول يكمن في المحاكاة التي هي ميزة مغروسة

مكتبة الفكر الجديد

في الإنسان منذ الطفولة تميزه عن سائر الحيوان . فالإنسان يحصل على معارفه من خلال المحاكاة . أما السبب الثاني فيعود إلى أن المتعة واللذة كذلك يأتيان من المحاكاة . يقول أرسطو :

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين ، كلاهما طبيعي . فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر منذ الطفولة (والإنسان) يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية ، كما أنه يجد متعة في المحاكاة . والشاهد على ما يجري في الواقع : فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورةً إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف . وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ : لا للفلاسفة وحدهم ، بل لسائر الناس أيضاً ، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير . فنحن نُسَرُّ برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إأن هذه الصورة صورة فلان . فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لإتقان صناعتها أو ألوانها أو ما شاكل ذلك .[1]

تعدّ «المحاكاة الشعرية» واحدة من أهم الأفكار التي أتى بها

---

(١) ترجمة عبد الرحمن بدوي في أرسطوطاليس : «فن الشعر» مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣) ، ص ١٢ .

مكتبة الفكر الجديد

أرسطو ؛ ولعلها من أخطر المبادئ النقدية على مدى تاريخ النظرية النقدية الغربية . يرى أرسطو أن المحاكاة تعتمد على أمرين هما : ١) الحوار dialogue ، ٢) المهارة الفنية craftsmanship . وهذان الأمران يجعلان العمل الأدبي نتاجاً يشبه الأصل المحاكى من جهة ويختلف عنه من جهة أخرى . وتمثيل الواقع فنياً ليس تصويراً فوتوغرافياً لهذا الواقع ، ولكنه إنتاج جديد ، له عالمه الخاص به المرتبط بقوانينه الداخلية والعلاقات بين أجزائه . أما «الأشياء» التي يحاكيها الأديب أو الفنان في الأصل المحاكى فهي القوى الفاعلة الناشطة النابضة بالحياة والحركة الدرامية فيه . وهذا يؤدي إلى إيجاد نظير فني مكافئ للأصل ولكنه مستقل عنه .

ولهذا السبب بالذات فإن الفن عند أرسطو هو تنظيم لجزيئات العمل الفني وربط محكم لها في تركيب واحد متحد يكون كل جزء فيه تابعاً مما أتى قبله ومتصلاً بما يأتي بعده . فالمحاكاة مهارة وصنعة وعملية خلق فني يؤدي إلى وجود عالم جديد يحتوي على «حقيقة» تختلف تماماً عن الحقيقة التي نعرفها ونألفها في الواقع الذي نعيشه . وهي ، باختصار ، حقيقة آتية من أعماق الانسجام والترابط في عالم فني تحكمه قوانين السببية والاحتمالية في عالم ما يجب أن يكون وليس عالم ما كان أو ما هو كائن .

إن مبدأ المحاكاة عند أرسطو ليس بالأمر السهل ؛ ولابد أن نأخذ ما يلي بعين الاعتبار عند مناقشته :

١- يجب عدم الربط بين مفهوم المحاكاة عند أرسطو والمفهوم الذي ساد في عصر الكلاسيكية المحدثة Neo-Classicism التي اعتبرت الإنتاج الأدبي بمثابة صورة في مرآة تعكس الواقع

مكتبة الفكر الجديد

الخارجي كما هو مائة في المائة[1] ، أو المفهوم الذي ساد في العصر الرومنسي Romanticism من أن العمل الفني يعكس العالم الداخلي الجواني للأديب مثل النور المنبثق من المصباح .[2]

٢- إن مفهوم أرسطو لمحاكاة الواقع فنياً لا يعني أبداً ما يطلق عليه في النقد المعاصر بالنظرية الواقعية Realism التي تعتمد على تراكم التفاصيل المأخوذة من واقع الحياة في العمل الفني . فالمحاكاة الأرسطية تُعنى بما هو دائم ومنظم ولا علاقة لها بما هو معزول وآني وفردي . ولهذا السبب يقول أرسطو إن الشعر عالمي وفلسفي أكثر من التاريخ الذي يُعنى بالتفاصيل التاريخية المتعلقة بما حدث .

٣- إن المحاكاة الأرسطية مرتكزة على مبدأ الاختيار selection وترك التفاصيل التي لا علاقة لها بموضوع العمل الفني . وفي هذا السياق ليس من خيار أمام التاريخ إذا أريد له أن يكون عالمياً مثل

---

(١) انظر «A Preface to Shakespeare» للناقد الإنجليزي المعروف صاموئيل جونسون ، حيث يقول : «يُعدّ شكسبير قبل كل الكتاب ، على الأقل قبل كل الكتاب المحدثين ، شاعر الطبيعة الذي يرفع مرآةً تعكس الأخلاق والحياة» . في *Criticism : The Major Texts* (سبقت الإشارة إليه) ، ص ٢٠٨ .

(٢) انظر M.H. Abrams , *The Mirror and the lamp : Romantic Theory and the Critical Traditions*, 1953 .

وهذا كتاب رائد في مجاله يدرس الفرق بين النظرية النقدية الكلاسيكية والنظرية النقدية الرومانسية ونظرة كل منهما لطبيعة الفن وهدفه .

مكتبة الفكر الجديد

الشعر إلا أن يتخلى عن التفاصيل التي لا علاقة لها بجوهر الموضوع الذي يتصدى له ؛ وعليه أيضاً أن يركز على الارتباطات الداخلية بين أجزاء الموضوع بحيث تشكل بنائية متجانسة ومترابطة .

٤- إن المحاكاة في المقام الأول تمثيل فني لحركة الحياة ونبضها . فالموسيقى مثلاً تحاكي حركة الحياة ونشاطها مستعملة الأصوات كوسيلة للوصول إلى التوافق الفني harmonia . فالأدب والموسيقى فنان يقدمان من خلال المحاكاة المكافئ والنظير الفني لنبض الحياة وحركتها ونشاطها .

٥- يبرز مفهوم أرسطو للمحاكاة في أرفع صورها وأبهاها في المأساة (التراجيديا) التي يُعرفها كمحاكاة «لفعل» ، تكون الحبكة الفنية Plot الأساس والجوهر فيها . فالشاعر هو الذي يبدع هذه الحبكة ، وهو صانعها وموجدها ، وبها ومن خلالها يقدم محاكاة درامية حية لأفعال البشر وحركتهم في الحياة .

ثانياً، مادة المحاكاة Substance of Mimesis

١- الحبكة الفنية

يُخطئ من يظن أن الحبكة الفنية هي القصة أو ما يحدث في العمل الأدبي ؛ ولكنها البناء الفني المتكامل الذي تترابط أحداثه ويتوالد كل منها من الآخر ضمن نسيج ترابطي واحد . أما الأحداث الذي تتتابع بعضها بعد الآخر دون ترابط مع ما يسبقها أو يتلوها فليست من الحبكة الفنية في شيء عند أرسطو . وكما سبق وذكرت

مكتبة الفكر الجديد

آنفاً ، فإن الحبكة الفنية تعتمد على اختيار التفاصيل التي تضيف شيئاً للمحاكاة . يقول أرسطو :

> الحبكة الفنية هي محاكاة الفعل ؛ (وعندما أقول) الحبكة الفنية أعني ترابط وانسجام جميع الأجزاء الأخرى من التراجيديا (المأساة) أو أي عمل فني آخر . . . إن أهم شيء (في الحبكة الفنية) تركيب الأحداث وترتيبها بعضها مع بعض ، فالتراجيديا ليست محاكاة للناس ولكنها محاكاة للأفعال والحياة .[1]

إن غاية كاتب التراجيديا ومنتهاه محاكاة الفعل وحياكته على شكل حبكة فنية . وفي أماكن عديدة من **صناعة الشعر** يشير أرسطو إلى الحبكة الفنية باعتبارها «روح المأساة» وأعظم شيء فيها . أما الأفعال التي تحاكيها الحبكة الفنية فهي التي تثير في النفس مشاعر الخوف والشفقة . والحبكة عند أرسطو نوعان : نوع بسيط يتغير حظ البطل فيه دون حدوث الانقلاب reversal أو التعرف recognition ؛ ونوع مركب يتغير فيه الحظ بالتوافق مع حدوث الانقلاب أو التعرف أو كليهما معاً . ويؤكد أرسطو ضرورة حدوث الانقلاب والتعرف نتيجة لبنائية الحبكة حسب السببية والاحتمالية اللتين توجبان وقوع الانقلاب والتعرف . ويركز كذلك على أن وحدة الفعل unity of action تأتي نتيجة لعلاقة السببية والاحتمالية بين أحداث المسرحية ؛ ولا تعدّ في هذا المجال وحدة الشخصية السبب في الترابط بين أجزاء الحبكة أبداً ، كما أن أفضل الحبكات هي التي

---

(١) جلبرت ، ص ٧٧ .

مكتبة الفكر الجديد

يتغير فيها الحظ (من الجيد إلى السيئ) بتزامن مع حدوث الانقلاب والتعرف معاً .

لقد ركّز أرسطو على «وحدة الفعل» باعتبارها أساس الحبكة الفنية . ولكن ملاحظة عابرة لأرسطو في صناعة الشعر أثارت جدلاً عند النقاد الإيطاليين في عصر النهضة الأوروبية ، حيث ذكر إن الزمن الذي يستغرقه الفعل في المسرحيات التي كان يشاهدها على المسارح اليونانية لا يتجاوز «دورة الشمس» . وقد فسّر الناقد الإيطالي جيرالدي سنثيو (١٥٠٤-١٥٧٣) Geraldi Cinthio هذه الملاحظة على أنها قاعدة نقدية يجب إتباعها . كما أن ناقداً إيطالياً آخر هو لدفيكو كاستلفترو (١٥٠٥-١٥٧١) أضاف وحدة المكان كقاعدة ثالثة . وقد وصل الأمر بكاستلفترو إلى الاعتقاد أن وحدة الزمان والمكان أهم بكثير من وحدة الفعل! والحقيقة أن كاستلفترو أساء فهم أرسطو بشكل كبير . فلو كان الناقد الإيطالي مصيباً في كلامه لانهار مفهوم الحبكة الفنية الذي بنى عليه أرسطو آراءه واعتبرها روح التراجيديا ، ولانهارَ معه أيضاً مفهوم الاحتمالية والسببية والتطهير المأساوي .[1]

---

(١) لقد انبرى الناقد صموئيل جونسون في «A preface to Shakespeare» ، سبقت الإشارة إليه ، للدفاع عن عدم إعطاء شكسبير وحدة الزمان ووحدة المكان أي اعتبار في مسرحياته ، إذا يقول : «إن خطة شكسبير هي ما طلبه أرسطو ؛ كل حدث مربوط ضمن سلسلة واحدة مع باقي الأحداث . وبهذا تأتي النتيجة محصلة طبيعية (لهذه السلسلة» . . . أما وحدة الزمان ووحدة المكان فلا يعيرهما شكسبير اعتبار ، وهذا راجع لعدم (جود علاقة لهما بمعقولية الدراما لأن الحقيقة هي أن المشاهدين يعرفون تماماً أن ما يشاهدون من أول المسرحية إلى آخرها ==

مكتبة الفكر الجديد

تتصف الحبكة الفنية كذلك حسب ما شاهد أرسطو ولاحظ عند قراءته للمسرحيات اليونانية أو مشاهدتها ، بما يلي :

أ- طول وحجم مناسبين magnitude

إن الطول والحجم المناسبين مرتبطان بمفهوم الجمال ذاته ؛ إذ يقول أرسطو :

> يتألف الجمال من الطول والحجم المناسبين ومن الانسجام بين الأجزاء ؛ ولهذا فإن حيواناً بالغ الصغر لا يمكن أن يعدّ جميلاً لأن البصر يضطرب ويشوش عندما يقع على شيء صغير الحجم يجعله غير مرئي تقريباً . كما أن حيواناً بالغ الكبر والحجم ، كأن يكون طوله ألف ميل ، لا يمكن (كذلك) أن يكون جميلاً ، لأن العين لا ترقبه من أول وهلة . فالوحدة والكمال لا يتوفران للمشاهد . وهكذا فكما إن من الضرورة أن يتوفر للحيوانات والأجسام طول وحجم مناسبان لتستوعبها عين الرائي من أول نظرة ، فكذلك من الضروري أن يكون للحبكة الفنية حجم وطول لدرجة ما تسهل على ذاكرة الإنسان إدراكه .[1]

== هو عمل متخيل ، وأن الممثلين هم ممثلون على خشبة المسرح فحسب ، كما أنهم (أي المشاهدين) بكامل إدراكهم عارفين أن ما يشاهدون ليس روما أو أثينا أو الإسكندرية حيث تقع الأحداث ، ولكن ما يشاهدون هو مسرح خشبي أو حجري موجود في مكان واحد» .

(١) جلبرت ، ص ٨٠ .

مكتبة الفكر الجديد

إن مفهوم الجمال يوجب ألاّ تكون الحبكة الفنية طويلة جداً ولا قصيرة جداً ، بل تقع في مجال المدرك من الأشياء الذي تقع عليه العين وتستوعبه وتدركه حين تراه .

ب- اكتمال الفعل وترابطه wholeness

والمقصود هنا أن يكون لكل جزء من جزيئات الحبكة ارتباط وثيق غير منفصم مع الأجزاء الأخرى بحيث تكون هذه الأجزاء فعلاً واحداً مكتملاً له حجم وطول مناسبان .

ج- كمال الفعل completeness

يعني كمال الفعل أن يكون له بداية ووسط ونهاية . والبداية لا تأتي بالضرورة بعد شيء آخر ، ولكن يأتي بعدها ويعقبها بالضرورة شيء آخر أو ينتج عنها ويتولد منها . وتأتي «النهاية» بعد شيء آخر بالحتمية أو الاحتمال ، ولكن ، بطبيعة الحال ، لا يأتي بعدها شيء آخر ، في حين ، يأتي «الوسط» بعد شيء آخر ويأتي شيء آخر بعده . وعلينا أن ندرك هنا أن بداية الفعل أو وسطه ونهايته مرتبط بالاختيار والانتقاء الفني selection للحدث الذي اختاره كاتب المسرحية . والمقصود هو أن النهاية والوسط والبداية هي لحدث واحد من حياة البطل . ولهذا يقول أرسطو إن «الحبكة العرضية الإبيسودية» episodic من أسوأ أنواع الحبكات وأقلها اكتمالاً وتماماً . واعني بالحبكة العرضية تلك التي يعوز أجزاءها الترابط حسب قوانين الاحتمالية والضرورة . وهذه الحبكات يؤلفّها إما كتّاب يتصّفون بالضعف

مكتبة الفكر الجديد

الفني أو كـتّـاب جـيـدون يضطرون إلى اللجوء إلى مـثل هذه الحبكات في حالة منافسة غيرهم ، إذ يطيلون حبكاتهم فوق المألوف، ويخرجون عن الصحيح والطبيعي» .[1]

ويرى أرسطو أن الحبكة الفنية تنقسم إلى جزئين : الأول خاص بالتعقيد complication والآخر بالحل resolution . ويعني بالتعقيد كل ما يمتد من بداية المسرحية إلى النقطة التي تسبق الانقلاب reversal في حياة بطل المأساة . أما الحل فيبدأ من نقطة الانقلاب والتحول في حظ البطل إلى النهاية . ولا بد أن أذكر هنا أن الأحداث السابقة لبداية المسرحية هي جزء من التعقيد وتُستحضر عن طريق إشارات إليها (flashbacks) خلال المسرحية . ولتكون الحبكة الفنية على أفضل صورها يجب أن تكون منفردة single وليست مزدوجة double . ويعطي أرسطو مثالاً على الحبكة المزدوجة ملحمة الأوديسة التي يعاقب فيها الأشرار ويكافأ الأخيار . وبما أن الحبكة المزدوجة مبنية على مراعاة رغبات المشاهدين وميولهم فإنها لا تؤدي إلى تحقق اللذة والمتعة وهما الصفتان المميزتان للعمل التراجيدي .

أما التعرف recognition ، وهو عنصر من عناصر الحبكة الفنية التي تساعد على ربط أجزائها وانسجام هيكلتها ، فأربعة أنواع :

أ) التعرف عن طريق العلامات والأمارات (tokens) . وهو من أقل أنواع التعرف أهمية من الناحية الفنية . ومثال على ذلك تعرف مربية أوديسيوس عليه عندما رأت نُدب جراح معينة على جسمه .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

مكتبة الفكر الجديد

ب) التعرف من خلال التذكر حيث تثار ذاكرة البطل عندما يشاهد شيئاً معيناً أو يراه (كأن يرى صورة ويجهش بعدها بالبكاء) . ومثال على هذا النوع بكاء أوديسيوس عند سماعه عازف القيثارة يروي قصة الكينوس Alcinous .

ج) التعرف من خلال الاستنتاج reasoning ، ومثال ذلك استنتاج أوريستوس Orestes ، في مسرحية *Iphigenia* ليوليوس السفسطائي Polyidus the Sophist ، من أنه سوف يلقى مصير أخته التي ضُحّي بها عند المذبح . وهذا النوع يأتي من حيث الأهمية بعد التعرف المتأتي من التطور التدريجي الترابطي للحبكة الفنية .

د) التعرف من خلال الاستنتاج الخاطئ false reasoning الذي ينتج عادة من اختلاط الأمور وتشابكها كما في مسرحية أوديسيوس الرسول الزائف Odysseus the False Messenger ، حيث ادّعى الرسول الزائف هذا أنه سوف يعرف قوس أوديسيوس الذي لم يسبق له رؤيتها . وهكذا استنتج المشاهد خطأً أن هذا الرسول هو أوديسيوس نفسه .

هـ) التعرف الناتج من تدخل الكاتب بمجريات الحبكة . وهذا التدخل هو إضافة مفروضة فرضاً على الحبكة وليس نابعاً من ترتيبها وتطورها ، مثل التعرف عن طريق الرسائل وغيرها .

و) التعرف من خلال التطور التدريجي الترابطي بصيرورة الفعل . وهو أفضل أنواع التعرف وأكثرها دلالة على فنية الحبكة ومتانتها وتمكّن الكاتب ومهارته .

وهكذا يؤكد أرسطو في معالجته لكل جزء من صناعة الشعر أن

مكتبة الفكر الجديد

ما يجعل الحبكة الفنية مؤثرة وفاعلة هو إدخال ما تحتاجه هذه الحبكة (حسب الاحتمالية والسببية) ، وليس فرض ما يرغب الكاتب فيه . فعندما يبدأ الكاتب «بنسج» خيوط حبكته الفنية تكتسب مسرحيته وجوداً مستقلاً ومنفصلاً عن رغبات كاتبها وأهوائه ، بحيث تطور الأحداث ذاتها حسب منطقها الداخلي فحسب .

٢- الشخصية التراجيدية Character

يرى أرسطو أن الشخصية تعكس الهدف الأخلاقي العام لمكونات الحبكة الفنية ، ولهذا لابد أن تكون :

أ) شخصية خيرة صالحة . ويتضح خير الشخصية وبعدها عن الشر والخطيئة من الاختيار الذي هو فعل يفصح عن طبيعة الشخصية وقيمها الإنسانية . فالاختيار ، كما يقول أرسطو ، يظهر معدن الشخصية وجوهرها .

ب) شخصية ملائمة appropriate ؛ والملائمة تعني توافق تصرف الشخصية وأفعالها مع طبيعتها أو وضعها الاجتماعي والوظيفي وغير ذلك .

ج) شخصية فيها صفات مشابهة resemblance . ويقول أرسطو إن المشابهة التي يقصدها مختلفة عن الموائمة appropriate . ومع أن أرسطو لم يشرح ما يعنيه بالمشابهة ، إلا أن القارئ المدقق في صناعة الشعر يدرك أن أرسطو يقصد ، على أكثر الاحتمالات ، مشابهة مع الحياة من حيث المحاكاة ، أو مشابهته مع النموذج الأسطوري الذي كان مسرحيو اليونان يحاكونه .

د) شخصية متسقة consistent مع ذاتها إلى النهاية . أما إذا لم تكن

مكتبة الفكر الجديد

متسقة فيجب أن تبقى كذلك حتى النهاية أيضاً . فالأصلُ هو ثباتُ الشخصية وبقاؤه كما هو دون تغير .

هـ) شخصية يعتورها ضعف ونقص سمّاه ، في الأصل اليوناني ، hamartia . وهي كلمة تعني أن يتصف البطل التراجيدي بعيب ناجم عن سوء تقدير للأمور أو عجز في فهم الطبيعة البشرية أو غلبة لعاطفة أو غريزة أو شهوة يؤدي في النهاية إلى سقوط هذا البطل حيث يضيع كل شيء وتنتهي الأحداث بموته . إن هذا «العيب» في شخصية البطل التراجيدي الذي هو نبيل وذو مكانة رفيعة بين الناس (ملكاً أو قائداً أو زعيماً كبيراً) ليس ناجماً عن شر أو متحصلاً من خطيئة . ولو كان مرتبطاً بالشر لما أصبح البطل شخصية مأساوية يثير سقوطه مشاعر الخوف والشفقة ، التي تؤدي إلى التطهير المأساوي الذي يعدّ أحد أهم عناصر المسرحية عند أرسطو . إن وجود خطأ ما عند هذا البطل أمر في غاية الأهمية . فلو كان هذا البطل شخصاً فوق مستوى البشر لأصبح تعاطف المشاهدين معه غير ممكن كونه صار أقرب إلى التجريد منه إلى الإنسان . ولهذا يجب أن يكون فوق مستوى الناس العاديين من حيث المكانة والتحمل ولكنه في الوقت ذاته يرتكب أخطاءً تؤدي إلى سقوطه وموته . وكلما علت مكانته كان سقوطه أكثر إثارةً لمشاعر الخوف والشفقة .

و) شخصية تكون تصرفاتها وأقوالها مرتبطة (كما هو الحال في الحبكة الفنية) . بمبدأ الضرورة والاحتمالية . يقول أرسطو :

وكما هو المتبع في بناء الحبكة ، ينبغي على الشاعر – في تصويره للشخصية– أن يهدف دائماً إلى تحقيق

مكتبة الفكر الجديد

الحتمية أو الاحتمال . بمعنى أن أي شخص يقول كذا أو كيت ، ينبغي أن يكون ما يقوله ، أو يفعله ، هو النتيجة المحتملة ، أو الحتمية لشخصيته ؛ وكذلك فإن أية حادثة تتلو الأخرى ، ينبغي أن يكون التتابع جارياً على مقتضى الحتمية أو الاحتمال . من ذلك يتضح ، أن حل المسرحية - هو الآخر - يجب أن يصدر عن الحبكة نفسها ، وألا يعتمد على القوى فوق الطبيعية (كاستعمال «الآله الإلهية») ، كما حدث في مسرحية «ميديا» ، أو في مشهد عودة اليونانيين «الإلياذة» . و «الآله الإلهية» يفضل استعمالها فقط في الأحداث التي تقع خارج نطاق النص المسرحي : أ- كالأحداث السابقة التي ليست معرفتها في طوق الإنسان . ب- أو الأحداث التي ستأتي فيما بعد ، التي تتطلب التنبؤ بها ، أو الإعلان عنها ، ما دمنا نعزو إلى الآلهة قدرة على الإطلاّع على كل شيء . كما ينبغي ألاّ يقع بين الأحداث شيء منها غير معقول ، أو غير ممكن ، ولكن إذا لم يكن من المستطاع تجنب استعمال غير المعقول ، أو غير الممكن ، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج النص التراجيدي . كما في مسرحية «أوديب» لسوفوكليس .[1]

---

(١) كتاب أرسطو فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حمادة (مكتبة الأنجلومصرية ، ١٩٨٢) ، ص ١٨٠-١٨١ .

مكتبة الفكر الجديد

٣- الفكر Thought

يبين أرسطو أنه قد سبق أن عالج موضوع الفكر في كتابه فن البلاغة باعتباره ، حسب رأيه ، تابعاً للبلاغة وملازماً لها . ففي الكتاب الأول والكتاب الثاني من فن البلاغة يضع أرسطو تحت باب «الفكر» كل تأثير ينشأ عن الكلام واستعمالاته مثل البرهنة Proof ، والدحض والدليل refutation وإثارة مشاعر الخوف والشفقة ، وتوليد المشاعر التي تجعل الأمور مهمة أو غير مهمة . ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن هنالك تشابهاً بين الفعل action والفكر thought لأن كلاً منهما موجه لاستثارة المشاعر والعواطف وبخاصة الخوف والشفقة والغضب . ويكمن الفرق بينهما في أن تأثير الفعل يتم دون استعمال الكلام على عكس التفكير المتأتي من المتكلم (أو الشخصية) والطريقة التي يستعمل فيها المتكلم الأداة اللغوية . واضح أن أرسطو يعقد هنا نوعاً من المقارنة والموازنة بين الخطيب وشاعر المأساة ، وهذا ما جعله يعالج موضوع الفكر في فن البلاغة . أما محصلة هذا كله فهو ربط بين الشخصية والفكر . فالفكر ليس آراءً وأفكاراً أو استنتاجات فلسفية ، ولكنه مجموعة من المشاعر والأحاسيس والانطباعات النهائية التي تتولد عند المشاهد أو القارئ نتيجة لكلام الشخصيات ؛ وإلا ، يقول أرسطو «ما وظيفة المتكلم إذا كانت الأمور واضحة دون استعمال الكلام» ؟!

٤- العواطف والمشاعر

إثارة المشاعر والعواطف (وبخاصة عاطفتا الخوف والشفقة) عامل أساس في التراجيديا . وتتم عملية الإثارة - حسب أرسطو - إما من

مكتبة الفكر الجديد

خلال البناء الداخلي للعمل التراجيدي والطريقة الفنية التي ربطت بها أجزاء الحبكة وعناصرها أو من خلال ما يسمى بالمرئيات المسرحية spectacle . وبطبيعة الحال ، فإن المشاعر التي تثار عن طريق الحبكة الفنية دليل واضح على عظمة شاعر المسرحية وتمكنه من فنون الأدب ، أما الإثارة من خلال المرئيات الحسية فدليل على الضعف والتواضع الفني . يقول أرسطو موضحاً فكرته هذه :

> يمكننا أن نشعر بتأثير المأساة حتى وإن لم يقم بتمثيلها أناس محترفون . إضافة إلى هذا فإن خلق المؤثرات المسرحية يرجع عادة إلى أرباب المهارات الخاصة بالإخراج المسرحي ولا علاقة لها البته بتمكن ومهنية شاعر التراجيديا الفنية الذي يعطي جل اهتمامه إلى بناء المسرحية وترابطها الداخلي .(١)

يربط أرسطو هنا بين المرئيات المسرحية وإثارة الغريب المرّوع the monstrous الذي يأتي عادة من تأثيرات خارجة عن العمل الأدبي تثير في النفس مشاعر بدائية غير منضبطة ولا يتم التخلص منها في نهاية المسرحية من خلال التطهير المأساوي catharsis الذي يرتبط مع ما هو مؤلم ومفجع terrible المتأتي من المحاكاة الأدبية لأفعال البشر ومصوغ على شكل حبكة فنية مرتبطة بقوانين الضرورة والاحتمالية . فالمرئيات المسرحية تأثير آت من خارج عالم الفن الشعري والمحاكاة الأدبية ، في حين أن المشاعر المثارة من خلال الحبكة الفنية نابعة من أعماق عالم الفن كنتيجة للمحاكاة الأدبية . يقول

---

(١) جلبرت ، ص ٨٧-٨٨ .

مكتبة الفكر الجديد

أرسطو باختصار ووضوح بأن «أولئك الذين يسعون من خلال استعمال المرئيات المسرحية لخلق جو من الترويع لا علاقة لهم بفن المسرحية من قريب أو بعيد» . إن إثارة المشاعر من خلال البناء المسرحي هو السبيل الأمثل الدال على تفوق الشاعر وتمكنه من ناصية المهارة الفنية . إن أفضل فعل يمكن أن يولد هذه المشاعر هو ما يحدث بين أناس بينهم روابط عاطفية . فعندما يقتل عدو عدوه أو يقع القتل بين أناس لا هم بالأصدقاء ولا بالأعداء فإنه ليس في ذلك ما يثير في النفس مشاعر الشفقة والخوف إلا (إذا كان العذاب في حد ذاته مثيراً للشفقة) . لهذا فإن على الشاعر المسرحي أن يبحث عن الأحداث المأساوية التي تقع بين أقرباء بصلة الدم كأن يقتل ابن والده ، أو أخ أخاه أو أم ابنها أو ابن أمه أو أي فعل من هذا القبيل يقع بين أقارب وأصدقاء وأحبّه .[1] إن المتعة الناتجة عن مثل هذه المشاهد المخيفة متأصلة في الطبيعة البشرية

---

(١) يقول أرسطو في هذا المجال «أن على الكاتب المسرحي أن يظهر الشخصية في وضع فعل القتل ، ولكن يمكن التعرف على الحقيقة قبل تنفيذ الفعل بالكامل وبشكل نهائي . ويتمثل ذلك في مسرحية *Cresphontes* ليوروبيديس Euripides حيث تَهِمُ ميروب Merope بقتل ابنها ولكنها تعرف من هو وتتوقف عن تنفيذ ما همت به . وكذلك الحال في مسرحية *Iphigenia at Taurus* حيث تتعرف الأخت على أخيها في اللحظة الحرجة التي تهم فيها بقتله وتتوقف عن فعلتها . وهذه أمثلة على الأفعال الأكثر مأساوية . ولهذا سعى كتاب التراجيديا منذ زمن بعيد إلى اختيار الأسر (وعددها قليل) التي وقعت لها تلك الأحداث المأساوية» . ويجب أو أوضح هنا أن أرسطو يقول شيئاً يناقض ما قاله عن التحول والتعرف في الجزء 52a2q إذ كيف تنتهي المأساة نهاية مفجعة وتثار مشاعر الخوف والشفقة إذا تم التعرف قبل حدوث الفعل . ففي جميع الحالات ==

مكتبة الفكر الجديد

لأننا نحصل على المتعة من خلال المحاكاة . فنحن نتعلم من المحاكاة ونتمتع عندما نرى الأحداث وقد صورت لنا بشكل فني وتمت محاكاتها بإتقان وإحكام . فمشاهد المعاناة والألم تصبح مادةً للسعادة والمتعة في بناء درامي متكامل ، تنتفي فيه الأجزاء غير المترابطة وتتناغم بانسجام تلك الأجزاء المترابطة للحدث في قالب فني مركز ومكثف وموحد الجزيئات والعناصر . إن البناء الفني في هذه الحالة يقدم للمشاهد نوعاً من العزاء لأنه يعطيه عالماً فنياً متكاملاً وسط الكارثة الإنسانية التي تحدث للبطل التراجيدي . وبهذا تصبح الحبكة الفنية المتقنة الصنع بمثابة البناء والنظام في وجه الدمار والموت .

ثالثاً: شكل المحاكاة وكيفيتها The Howness of Mimesis

١- أدوات المحاكاة

تأخذ المحاكاة ، كما يقول أرسطو ، أشكالاً عدة ، فهنالك أناس يحاكون أشياء كثيرة عن طريق عمل صور لها مستخدمين الأشكال والألوان ، وهنالك آخرون يستخدمون الأصوات والأوزان وإيقاعاتها «مثل الضاربين على القيثارة أو الصافرين في الناي» الذين يستعملون الوزن والإيقاع . أما المشتغلون بفنون الرقص فيستخدمون الوزن وحده دون الإيقاع . ولكن ، هنالك فن يحاكي عن طريق استخدام اللغة

== التي ذكرها أرسطو يتم التعرف قبل حدوث الفعل حيث تنتهي المسرحية نهاية سعيدة . ولكن كيف نعتبر مثل هذه الأعمال مأساوية في حين يصر أرسطو في صناعة الشعر أن من شروط المأساة حدوث الفعل الكارثي وهو القتل و الموت .

مكتبة الفكر الجديد

وحدها نثراً أو شعراً . وهذا الفن ، يقول أرسطو ، «ليس له اسم أو مصطلح» في زمانه . والمقصود بطبيعة الحال فن الشعر والذي يستعمل هنا ليدل على جميع الأجناس الأدبية المعروفة في زمن أرسطو وهي : شعر الملاحم والشعر الدرامي (التراجيديا والكوميديا) والديثرامبوس (وهو شعر غنائي تؤديه جوقات عند معبد الإله ديونسيوس إله العنب والخمر عند اليونانيين القدماء) . وأداة المحاكاة المستعملة في هذه الأجناس الأدبية هي اللغة . وعندما يعالج أرسطو هذه الأداة فإنه يعالج اللغة اليونانية المستعملة في زمانه . ويتم عادة حذف بحث أرسطو في الكلمات وأنواعها وقواعدها وأصواتها واشتقاقها من ترجمات صناعة الشعر إلى اللغات الأخرى ، لسبب معروف هو أن هذا بحث في قواعد وكلمات لغة قديمة وغريبة لا فائدة للقارئ من الإطلاع عليه .[1]

---

(١) يمكن إعطاء تمييز أرسطو بين الكلمات مثالاً على معالجته موضوع اللغة في عصره وزمانه ، إذ يميز بين نوعين من الكلمات : بسيطة ومركبة . ويقصد بالكلمات البسيطة التي تتكون من أجزاء لا دلالة لكل منها على حدة . أما المركبة فتتألف إما من جزء له دلالة مع جزء آخر ليس له دلالة ، وإما من جزئين لكل منهما دلالة . وقد تكون الكلمة في هذه الحالة ثلاثية أو رباعية أو متعددة الأجزاء ؛ وهذا النوع من الكلمات يستعمل في أغاني الديثرامبوس . ومهما يكن شكل الكلمة من حيث بنائها فإنها إما تكون كلمة مألوفة وشائعة لدى الناس العاديين أو كلمة أجنبية يستعملها الغرباء . ويمكن أن تكون الكلمة مألوفة عند سكان مدينة ما وأجنبية عند سكان مدينة أخرى . والكلمات الأجنبية الغريبة تصلح أكثر ما تصلح للاستعمال في شعر الملاحم . وهنالك أيضاً كلمات ابتدعها الشاعر نفسه ، كما أن هنالك كلمات مطولة ومنقوصة أو معدلة .

مكتبة الفكر الجديد

وتعدّ الاستعارة metaphor عند أرسطو أهم أدوات المحاكاة وأخطرها وأكثرها فنية . ويعرف أرسطو الاستعارة بأنها «إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر وذلك عن طريق تحويله إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو باستخدام القياس «analogy» . ويعطي مثالاً على ذلك قولنا «هنا ترسو سفني» ؛ فالإرساء في الميناء هو نوع من جنس الوقوف ولهذا فهذه العبارة تحويل مجازي من جنس إلى نوع . أما القياس هنا فالمقصود به الاتساق proportion مثل قولنا «إن مَثَل الشيخوخة للحياة كمثل المساء للنهار» . وبهذا يستطيع المرء أن يقول أن المساء هو شيخوخة النهار أو أن الشيخوخة هي مساء الحياة أو غروب شمس الحياة .ويعطي أرسطو أهمية كبيرة لاستعمال المجاز ويعدّه سمة من سمات العبقرية لأنه يساعدنا على اكتشاف التشابه والروابط بين الأشياء ، ويدل على نفاذ بصيرة وعلى نظرة فاحصة تسبر غور الظواهر الحياتية وتجد بينها تشابهاً ومشتركات لا تدركها العين غير الفاحصة وغير الشعرية . ولهذا عدّ أرسطو الاستعارة والمجاز وسيلة ربط وتوافق . ولكن يجب أن يتم هذا الربط حسب القاعدة الأساس في استعمال المجاز وهي الملاءمة والاتساق ، إذ لا يجوز أبداً تحويل صفته من شيء إلى شيء آخر قسراً وتعسفاً بحيث لا يقبلها الذوق والحس الغريزي الطبيعي عند الناس . فالمحاكاة شيء مغروس في الطبيعة البشرية ولا بد أن تكون أدواتها متوافقة مع هذه الطبيعة . ومن الجدير بالذكر بهذا الصدد أن أرسطو يتطرق إلى الاستعارة في كتاب البلاغة (الجزء الثالث ، النص الثاني) حيث يقول «إن الاستعارة وغيرها من أنواع المجاز تضفي على العمل الأدبي جمالاً وتعطيه نكهة لها متعةُ غريبة غير مألوفة .

مكتبة الفكر الجديد

ويجب أن يكون المجاز مناسباً غير مبالغ فيه أو بعيد عن المعقولية . ولكن ، في الوقت نفسه ، يجب ألاّ يكون واضحاً بشكل جلّي كما يجب أن يُؤخذ من الأشياء الجميلة» .

أما استعمال الكورس (أو الجوقة) فهو ، حسب رأي أرسطو ، جزء أساس من العمل المسرحي ويجب أن يعامل كأحد الممثلين ويسمح له بالمشاركة في الفعل والحدث . ويمدح أرسطو سوفوكليس لأنه اتبّع هذا النهج في التعامل مع الكورس ، وهو الأمر الذي لم يقم به يوروبيديس وبعض المسرحيين المتأخرين الذين لم يربطوا أناشيد الكورس ربطاً محكماً بموضوع المسرحية . أما الأغاني والموسيقى ، فيرى أرسطو أنها فواصل ترفيهية interludes فحسب ، ويؤكد في معالجته لاستخدام الكلمات على وجوب كونها مألوفة للناس شريطة أن لا تكون من النوع الذي يستخدمه أراذل الناس ودهماء القوم . ولهذا فإنه لا مناص من أن تكون الكلمات أفضل من مستوى كلام الناس العادي وأرقى مكانة . ويرى أرسطو أن من الممكن جعل لغة الشعر أرفع مكاناً من الكلام العادي عن طريق ترتيبها وانتقاء كلماتها ووضعها في سياقات فنية .

٢- طرق المحاكاة وأساليبها

The Manner (technique) of Mimesis

يرى أرسطو أن هنالك ثلاث طرق للمحاكاة في الشعر ، هي :

أ- الأسلوب السردي القصصي الذي يستخدم المتكلم الثالث ، حيث تتم المحاكاة فيه بطريقة غير مباشرة .

ب- الأسلوب المختلط الذي يكون في بعض أجزائه أسلوباً سردياً غير

مكتبة الفكر الجديد

مباشر ، وفي أجزاء أخرى أسلوباً دراماتياً تتكلم فيه الشخصيات بشكل مباشر كما في ملاحم هوميروس .

ج- الأسلوب الدرامي المباشر الذي تقوم فيه الشخصيات بتمثيل الأفعال بشكل مباشر . ومما لا شك فيه أن هذا النوع هو الأفضل لكونه محاكاة مباشرة لأفعال أشخاص في واقع الحياة .

أما استخدام المرئيات المسرحية الذي سبقت الإشارة إليه عند البحث في مادة المحاكاة فيعدّه أرسطو أسلوباً سقيماً لا قيمة له لأنه لا يثير في النفس مشاعر الخوف والشفقة ، ولا ينمّ عن مقدرة فنية . ولكنه ، على أي حال ، يزيد من التأثير العام (غير الفني) للمسرحية .

٣- البنية المسرحية Structure

تعني البنية المسرحية النسيج الدرامي الذي تمت حياكته بشكل جعل الفعل يحرك ذاته بصيرورة داخلية أوجدتها الطريقة التي يتم بموجبها ترتيب الأحداث . كما أنه مرتبط كذلك بترتيب عناصر المأساة حسب الأهمية التي يرتبها أرسطو كما يلي : الحبكة الفنية والشخصية والفكر واللغة والموسيقى والنغم والمرئيات . لهذا يرى أرسطو ضرورة وجود مخطط outline أولّي للبنائية المسرحية ، وعلى الكاتب التفكير والتمعن فيه قبل إخراجه بالشكل المطلوب دراماتياً . فالبنية المسرحية هي الوحدة العضوية التكاملية لجميع عناصر المأساة . وكما سبق أن ذكرت فإن المأساة تتكون بنيوياً من التعقيد الذي يمتد من البداية إلى نقطة التغير والانقلاب في حياة البطل إضافة إلى الحل resolution الذي يتبع هذا التعقيد . والشاعر لا يحاكي بشكل

مكتبة الفكر الجديد

سلبي ولكنه يتعامل مع كل التفاصيل بمهارة ودراية تجعله صانعاً محترفاً وبنّاءً لعوالم جديدة لها قوانينها ومعاييرها الخاصة بها . وبسبب تمكنه من خلق بنية درامية قائمة على التمام والكمال الفني المتمثل بالحبكة الفنية المستمدة عناصرها الأولية من عالم الواقع والحياة فإنه يقدم للمشاهد والقارئ حقيقة مبنية على ما يمكن أن يحدث حسب عالم المسرحية ذاتها . ولهذا السبب بالذات يرى أرسطو أن التاريخ يتعامل مع الخاص ومع ما حدث ، أما الشعر فهو عالمي يتعامل مع الحقيقة الكلية . فالخلاف بين الشاعر والمؤرخ لا يكمن في التأليف نظماً أو نثراً . فأعمال هيروديتس ، يقول أرسطو :

> كان يمكن أن تصاغ نظماً ، ولكنها-مع ذلك- كانت ستظل ضرباً من التاريخ سواء كانت منظومة ، أو منثورة . بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدها يرى ما وقع ، والآخر ما يمكن أن يقع . وعلى هذا ، فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ؛ لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكاملة ، أو العامة ؛ بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، أو الفردية . وأعني بالحقيقة الكلية ، أو العامة ، ما يقوله أو يفعله نمط معين من الناس ، في موقف معين على مقتضى الاحتمال أو الحتمية . وهذه الحقيقة الكلية ، أو العامة ، هي التي يهدف إليها الشعر ، حتى عندما يضيف الأسماء المعينة للشخصيات . أما الحقيقة الخاصة أو الفردية ، فيمكن أن نستشهد عليها- مثلاً - بما فعله الكبيادس او ما جرى له . . . وبناء على ما

مكتبة الفكر الجديد

سبق ، يتضح أن الشاعر «أو الصانع» ، ينبغي أن يكون صانع قصص أو حبكات أولاً ، وقبل أن يكون صانع أشعار ، لأنه شاعر بسبب محاكاته ؛ وهو إنما يحاكي أفعالاً . ولو حدث أن عالج موضوعاً من واقع التاريخ الفعلي ، لظل شاعراً ، فليس هنالك سبب يمنع من أن تكون بعض الأحداث التي وقعت تاريخيا ,تتفق في ترتيبها مع قاعدتي الاحتمال والممكن ، ومن ثم ، فإنه يكون شاعراً بالكتابة عنها .[1]

وهكذا يربط أرسطو الاحتمالية بالمحاكاة (أو الحبكة الفنية) وعالمية الشعر . وهو بذلك قد جعل الاحتمالية الفنية الجمالية أمراً داخل العمل الفني ذاته منبثقاً منه ومتحققاً بسببه . ومع أن هذه «الحقيقة» قد تبدو لبعض الناس غير معقولة وحتى مستحيلة ، إلا أن المستحيل المحتمل أفضل من المحتمل غير المعقول . أما الزائف والباطل فمرتبطان ،حسب أرسطو ، بالعجز الفني عند الشاعر فحسب . إن هذه الآراء الرفيعة العميقة تجعل صناعة الشعر وثيقة نقدية لا نظير لها في التاريخ النقدي العالمي على مر الأيام والأزمان ، لأنها ركزت على العمل الفني نفسه وعلى بنائيته وقوانينه الذاتية بمعزل عن أيّة أمور خارجة عنه ؛ فوحدة العمل الأدبي العضوية وعلاقة أجزائه ومكوناته ضمن نسيج محبوك بمهارة وإتقان هما جوهر المأساة .

---

(١) كتاب أرسطو فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حمادة ، ص ١٣٧-١٣٨ .

مكتبة الفكر الجديد

رابعاً: الأجناس الأدبية

يذكر أرسطو الأجناس الأدبية التالية :

١- المسرحية (الدراما) Drama

لا بد من الإشارة إلى أن كلمة دراما drama وكلمة فعل action كلمتان متقاربتان من حيث الأصول والجذور اللغوية اليونانية القديمة.[١] ويقول أرسطو إن الدوريين (وهم سكان Doris ويمثلون جنساً من أجناس أربعة تكوّنُ الشعبَ اليوناني) يصرّون على أنهم أول من ابتدع التراجيديا والكوميديا ، وحجتهم في ذلك أن كلمة كوميديا comai كلمة دُورية تعني القرى الصغيرة المتناثرة في ضواحي المدن . أما الكلمة الأثينية demes فلا علاقة لها بكلمة comadzein ، ولكنها مرتبطة بالكلمة الدورية comai لأن ممثلي هذا الجنس الأدبي كانوا من غير المرغوب فيهم في المدن والحواضر حيث كان ينظر لهم بدونية واحتقار . وقد نشأت التراجيديا والكوميديا في الأصل نشأة ارتجالية غير مخطط لها ؛ إذ كانت نشأة الترجيديا الأولى على أيدي مغني الديثرامبوس في حين ترجع نشأة الكوميديا إلى الأغاني والأناشيد التي عرفت بالأغاني الفالية phallic songs . وقد تطورت التراجيديا على عدة مراحل من قبل اسكيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles إلى أن استكملت مقوماتها واستقرت كجنس أدبي مسرحي . والمسرحية عند أرسطو نوعان ، هما :

---

(١) انظر ملاحظة رقم ١٤ ص ٧٢ في جلبرت .

مكتبة الفكر الجديد

أ) التراجيديا (المأساة)

يعرف أرسطو التراجيديا على أنها «محاكاة لفعل جاد وتام في ذاته له طول مناسب مكتوبة بلغة جميلة مزينة بكل أصناف الزينة الفنية ، وتتم المحاكاة فيها حسب الأسلوب الدرامي وتُثير في النفس البشرية مشاعر الخوف والشفقة حتى يمكن التخلص من هذه المشاعر وتهدأ النفس وتتطهر من هذه المشاعر في نهاية العمل التراجيدي» . أما مكونات التراجيديا فهي الحبكة الفنية والشخصية والفكر واللغة والموسيقى والنغم والمرئيات المسرحية . وقد تمت معالجة هذا التعريف وبحث مكونات التراجيديا في سياق هذا الكتاب . وما يعنين هنا هو الجزء المتعلق بموضوع التخلص من مشاعر الخوف والشفقة في التراجيديا ، أو ما يعرف عادة بالتطهير المأساوي الذي يأتي في نهاية تعريف أرسطو للمأساة . ومما لا شك فيه أن مبدأ التطهير المأساوي catharsis يأتي من حيث الأهمية في مقدمة الأفكار التي يطرحها أرسطو في صناعة الشعر . ولكنه في الوقت ذاته شكّل معضلة كبيرة لمؤرخي النقد الأدبي وشارحي عمل أرسطو الخالد ، لدرجة أن أحد أكبر شرّاح صناعة الشعر أعلن بصراحة أنه لم يستطع «فهم كيف يتم التخلص من المشاعر عن طريق المشاعر ذاتها»[1] . وقد لجأ نقاد آخرون إلى شرح مفهوم التطهير المأساوي في ضوء بعض ملاحظات أرسطو عن المعالجة المثلية في كتاب السياسة Politics ، حيث يُشير إلى نوع من الموسيقى تستعمل في معالجة مرضى الهلوسة الدينية الذين يعودون بعد سماع هذه الموسيقى إلى حالتهم الطبيعية . كما أن

---

(١) انظر ملاحظة رقم ٢٦ ، ص ٧٦ في جلبرت

مكتبة الفكر الجديد

أفلاطون يشير في كتاب النواميس Laws إلى معالجة هؤلاء المرضى عن طريق الموسيقى ، حيث «يثارون لكي يرجعوا لحالتهم الطبيعية» الأولى كما تفعل المربيات المحترفات اللواتي يهدئن من روع الأطفال المثارين . وقد فهم النقاد الإيطاليون في عصر النهضة الأوروبية التطهير المأساوي على هذا الأساس الطبي حيث يؤخذ الدواء من الداء .[١] وهكذا فهم الشاعر الإنجليزي الكبير جون ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤) التطهير المأساوي عندما كتب مقدمته النثرية إلى مأساة شمشون الجبار التي يقول فيها إن «المأساة كما كتبها الأقدمون اعتبرت دوماً الأكثر جدية وتعليمياً وحثاً على الأخلاق من بين كل القصائد ، ولهذا يقول أرسطو عنها بأنها من القوة بمكان بحيث تثير مشاعر الشفقة والخوف أو الفزع لكي تطهر النفس من هذه العواطف وما شابهها ؛ أي أنها تسكنها وتضعها في وضع صحيح عن طريق المتعة المتأتية من القراءة أو من مشاهدة هذه العواطف تحاكى بشكل جيد . والطبيعة شاهد على صحة رأيه هذا (أي رأي أرسطو) حيث نجد أن الطب يستخدم الأشياء ذات الصفات الحزينة الكئيبة لمداواة الكآبة والحزن ، مُر ضد مُر ، وملح لإزالة الأمزجة المالحة الحادة .[٢]

وقد رأى فريق ثالث من النقاد أن مفهوم التطهير المأساوي هو رد

---

(١) انظر على سبيل المثال مقالة Antonio Minturno المعنونة L'Arte Poetica المنشورة عام ١٥٦٤ ، ومقالة Giambattista Guarini المعنونة Compendium of Poetry-Tragicomic المنشورة عام ١٦٠١ .

(٢) انظر ص ٥٢٩ في :

Merritt Hughes, ed., John Milton : *Complete Poetry and Major Prose* , 1957.

مكتبة الفكر الجديد

أرسطو الضمني على ما قاله أستاذه أفلاطون من أن الشعر يهيج العواطف والمشاعر إلى حد يخرجها عن سيطرة العقل ، وهو بهذا يحدث اضطراباً وتأثيراً غير مستطاب في النفس البشرية . وجواب أرسطو هو أن الشعر يثير العواطف كي يخلص النفس البشرية منها حيث تهدأ وتستقر .

لابد من الإقرار بهذا الصدد أن إيمان أرسطو بالتأثير الصحي والأخلاقي للأدب والفن أمر متضمن في الكثير من كتاباته ، كما أن هذا الإيمان موضوع منسجم تماماً مع الفكر اليوناني زمن أرسطو . وقد ذكر أرسطو التطهير المأساوي عند كلامه عن تأثير الموسيقى في كتابه السياسة ، كما ذكر كذلك أنه سيبحث هذا الموضوع بشكل مستفيض ومفصل في صناعة الشعر . ولكن ، للأسف الشديد ، فإن الجزء الخاص بالتطهير المأساوي غير موجود في صناعة الشعر كما هي عليه الآن .

ولكن ، وعلى الرغم من وجاهة الآراء السابقة ، إلا أن الدارس المتفحص لصناعة الشعر ، وبخاصة الأجزاء المتعلقة بالحبكة الفنية ومبدأ الاحتمالية وبنائية المسرحية ، يدرك أن مفهوم التطهير المأساوي عند أرسطو عملية مستمرة تتطور مع تطور الحبكة الفنية وتتفاعل مع عناصرها في بنائية أحداث المسرحية . وأرى أن عملية إثارة مشاعر الخوف والشفقة والتخلص من هذه المشاعر تتم على النحو التالي . إن أول ما يحدث هو ، بطبيعة الحال ، إثارة هذه المشاعر لأن الإثارة شرط مسبق ولازم للتهدئة والسكينة . أما التهدئة ، التي تتلو الإثارة ، فهي عملية تدريجية تنتهي بالسيطرة على هيجان النفس البشرية وتطهيرها من المشاعر المزعجة . وكلمة تطهير ذاتها catharsis تعني في القاموس

مكتبة الفكر الجديد

الطبي اليوناني عند أبقراط Hippocrates» إزالة الجانب المؤلم والمزعج مما يؤدي إلى تطهير الجوانب الأخرى»[1] إن الجانب الذي تتخلص منه النفس البشرية هو الجانب الشخصي الأناني الضيق الذي يختفي نتيجةً للانغماس العاطفي مع معاناة البطل التراجيدي وتقمص عذاباته . ونتيجة لهذا التعاطف تتقدم النفس البشرية في سلم الارتقاء الإنساني وتبتعد عن الانطواء الذاتي . ويُكسِب هذا التعاطف والرفعة الإنسانية المشاهد والقارئ صحة نفسية وصحة أخلاقية تطهر النفس من الأدران وتسمو بها تدريجياً إلى آفاق رحبة من الرقة والنبل والإيثار . إن هذا التحرر من أدران الأنا السفلى والابتعاد عن محدودية عالم الذات الدنيا ناتج عن الاندماج العاطفي مع معاناة البطل التراجيدي . وهكذا ترتفع النفس البشرية نحو العالمية في عالم ما يجب أن يكون وليس عالم ما كان أو ما هو كائن . والتخلص من المشاعر الأنانية هو في التحليل الآخر إعادة تشكيل نفسي وعاطفي للمشاهد بحيث يمضي مع عالم المسرحية السحري ويصبح مشاركاً في الفعل وليس متفرجاً فحسب . إن مفهوم التطهير المأساوي مستمد من الفكر اليوناني العام الذي ينظر للأدب والفن باعتبارهما محاكاة لأفعال البشر تؤدي إلى تنقية الأنفس من العواطف السلبية المؤذية وتقودها إلى خارج هذه العواطف . إن المتعة واللذة ، عند أرسطو ، هما «تحصيل كمال الفعل ، أي إنهاء الفعل وقد وافق طبيعة الأشياء» .

---

(١) ينسب Walter Jackson Bate في كتابه *Criticism: The Major Texts* (ص ١٨) هذه الملاحظة إلى S.H. Butcher في كتابه المعروف :

Aristotle's Theory of Poetry and the Fine Arts, 4th ed., 1951.

مكتبة الفكر الجديد

وترتقي هذه المتعة إلى السعادة لأن «السعادة هي اللذة الناشئة من تحصيل الإنسان لكمال الفعل المقوم لطبيعته»[1] . وهذا ما يحدث في التطهير المأساوي حيث تُقَوَّم طبيعة المشاهد أو القارئ وتُصلح عندما يسقط منها كل ما هو وضيع وأناني . وهكذا يملك الشعر القوة الخفية الفريدة التي تشكل الإنسان «الكامل» الذي هدأت في أعماقه العواطف وتوافقت مع الفعل بانسجام تام شبيه بالترابط والانسجام بين أجزاء الحبكة الفنية وعناصرها .

ربما أدرك القارئ الآن لماذا يصّر أرسطو على كون البطل التراجيدي رجلاً طيباً وخيّراً وصالحاً ، يأتي سقوطه نتيجة ضعف في طبيعته البشرية ، لا علاقة له أبداً بالشر ؛ ضعف يثير الأسى والشفقة ولا يثير الكراهية وروح الانتقام . يتعاطف المشاهد مع هذا البطل المأساوي الذي ترمي به الأقدار إلى الهاوية بسبب خطأ بشري لا يستأهل عليه كل هذه الكارثة التي حّلت به . فمعاناة البطل تكتسب صفة النبل وتستحق الإعجاب والتبجيل . أما المُشاهد فيشعر أن المعاناة ليست بغيضة أو غير مستحبة ، فهي مرافقة للعظماء والنبلاء والناس الخيرين ، وهذا تهدأ نفسه وتطمئن .

لقد تم تطهير نفس المشاهد في أتون المعاناة والألم الإنساني وخرجت ، مثل طائر الفينيق في الأساطير ، نفساً جديدة مطهرة من كل ما هو وضيع ومبتذل ولا إنساني . كما أدرك المشاهد كذلك أنْ لا انفصام بين البطولة والتضحية ، لأنهما وجهان لنبل الإنسان وسموه .

---

(١) عبد الرحمن بدوي ، أرسطو ، (الطبعة الرابعة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٤) ، ص ٢٥٦ .

مكتبة الفكر الجديد

وهكذا فإن إثارة المشاعر وتأجيجها يؤدي ضمن بناء المسرحية المحكم إلى تطور تدريجي تزول خلاله العواطف الدنيئة وتتعزز العواطف النبيلة المفعمة بالإنسانية مما يضفي على النفس البشرية جواً من الراحة والقبول . وهذا هو عالم ما يجب أن يكون المرتبط بالاحتمالية والضرورة . أما عالم ما كان فقد ذهب وأخلى الطريق لرؤية جديدة في عالم جديد .

ب) الكوميديا (الملهاة)

يبين أرسطو أن الكوميديا لم تُأخذ بجدية منذ نشأتها لأنها محاكاة لأفعال الأراذل من الناس ، وهي بذلك شبيهة بالهجاء ولكنها تختلف عنه في كونها تثير الضحك أما الهجاء فيثير الازدراء . ويقول أرسطو إن المحاكاة الكوميدية تعكس أفعالاً مثيرة للسخرية ولكنها غير مؤذية أو شريرة . لم يعط أرسطو الكوميديا اهتماماً يُذكر ، إذ ذكرها بشكل سريع عابر ؛ والسبب أن جُل اهتمامه كان منصباً على التراجيديا (المأساة) التي تمثل في نظره أرقى الأجناس الأدبية . ولهذا جاءت صناعة الشعر في كليتها معالجة للمأساة ومكوناتها وعناصرها كما رأينا .

٢- الديثرامبوس Dithyramb

يذكر أرسطو الديترامبوس كأحد الأجناس الأدبية ؛ وهو نشيد جماعي ، تقوم بتأديته جوقة ، في مدح إله الخمر والمجون ديونيسوس Dionysus . ويبدو أنه كان نشيداً حماسياً وأن أوزانه عديدة ومتنوعة . ويرى أرسطو أن للمأساة والملهاة ارتباطاً بهذا النوع من

مكتبة الفكر الجديد

الأغاني والأناشيد ، كما يشير إليه باعتباره مديحاً مفرطاً في المبالغة والإطراء شبيهاً بما يعرف في اللغة الإنجليزية بـ encomium .

٣- شعر الملاحم Epic Poetry

رابعاً : الفرق بين شعر الملاحم والتراجيديا

يرى أرسطو أن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين يكمن فيما يلي :

١) شعر الملاحم محاكاة تستعمل الأسلوب القصصي السردي ، أما التراجيديا فمحاكاة لفعل بإسلوب درامي .

٢) يستعمل شاعر الملحمة وزناً شعرياً واحداً هو الهكسامتر hexameter (بيت سداسي التفعيلات من البحر الدكتيلي عند قدماء اليونان) . أما كاتب التراجيديا فإنه حر في استخدام أي وزن من الأوزان يريد . ولكن التراجيديا تستعمل وزن اليامب (تفعيلة تتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل) أكثر من غيره .

٣) تعتمد الملحمة مثلها مثل التراجيديا على الاختيار selection(أي اختيار فعل واحد من أفعال البطل) ، ولكنها (أي الملحمة) أقل ترابطاً ووحدة عضوية من التراجيديا التي هي في نظر أرسطو مثالٌ للانسجام بين الجزئيات والأحداث .

٤) القصيدة الملحمية أطول بكثير من المأساة .

٥) هنالك نوعان من شعر الملاحم ، هما : القصيدة الملحمية البسيطة التي تصور المعاناة والألم مثل ألياذة هوميروس ، والقصيدة المركبة

مكتبة الفكر الجديد

التي تحوي على التعرف مثل **الأوديسة** . أما المأساة فلها كذلك نوعان بسيط ومركب .

٦) يركز شعر الملاحم على المدهش marvelous في حين تركز المأساة على إثارة مشاعر الخوف والشفقة the pathetic .

٧) يعدّ أرسطو المأساة أفضل من الملحمة لأنها أكثر ترابطاً وتنظيماً وانسجاماً بين عناصرها وأجزائها ، كما أنها أقصر وأكثر تركيزاً وتكثيفاً من الملحمة . والمأساة بذلك تكون أكثر إمتاعاً وتأثيراً .

٨) كقاعدة عامة يقول أرسطو ، إن المأساة تحتوي على كل ما تحتويه الملحمة ، والعكس ليس صحيحاً (أي إن شعر الملاحم لا يحتوي على كل ما تحتويه المأساة) .

ومما لا شك فيه أن التراجيديا (المأساة) هي التي شغلت تفكير أرسطو في **صناعة الشعر** بحيث أعطاها ما تستحق من بحث وتمحيص ، وخرج إلى العالم بملاحظات وأفكار عن العمل التراجيدي تعدّ أفضل ما كتب عن هذا النمط الأدبي في تاريخ النظرية النقدية . ويعدّ أرسطو بحق مؤسس ما يسمى في لغة النقاد المعاصرين نقد الجنس الأدبي الواحد genre criticism . لقد ركّز أرسطو ، كما رأينا ، على بنية الحبكة الفنية والتطهير المأساوي والمحاكاة الأدبية ، ووجد أن التراجيديا تمثل وحدة الفعل unity of action على أروع صورها وأشكالها . ولهذا فضّل المأساة على شعر الملاحم على الرغم من ولعه بأشعار هوميروس الملحمية واحترامه الكبير لذلك الشاعر الخالد .

مكتبة الفكر الجديد

خامساً: أوجه التشابه والاختلاف بين النظرية النقدية عند أرسطو وأفلاطون

١- يعارض أرسطو، من حيث المبدأ، محاولات بعض النقاد وضع معايير وقواعد خاصة بهم يتم في ضوئها الحكم على الأعمال الأدبية، حيث يقول :

> يقوم بعض النقاد بطرح آراء غير عقلانية يتخذونها قاعدة ومنطلقاً؛ وبعد أن يقرروا هم مصداقية آرائهم ومنطلقاتهم يمضون غير وجلين لاستنباط النتائج منها حسب ما تصوره أخيلتهم، ويبدأون بتقريع كل من يخالف (ما يضعون من قواعد).[١]

يدل هذا الاقتباس أن أرسطو لا يحبذ أن ينطلق الناقد من مقدمات وفرضيات مسبقة يتخذها قواعداً للحكم على فن الشعر، بل يجب أن يكون منطلقه الفن نفسه باعتباره عالماً مستقلاً تنطبق عليه معاييره وقوانينه الخاصة به. وهذا، بلا شك، رد ضمني على ما قام به أفلاطون عندما اتخذ من نظريته في المعرفة أساساً ومرتكزاً للحكم على الشعر والشعراء؛ حيث رأى أن الشاعر يحاكي عالم الزوال والظلال ولا يحاكي عالم الأفكار؛ وهو بذلك جاهل بالحقيقة الأفلاطونية كونه يتعامل مع عالم المادة الذي لا يتعدى كونه انعكاساً فحسب لعالم الأفكار الثابتة الدائمة (عالم الصورة).

---

(١) صناعة الشعر، ص ١١١ في جلبرت.

مكتبة الفكر الجديد

٢- ينصح أرسطو كل من يتصدى لنقد الشعر أن يبحث عن الأخطاء الفنية ويتجنب الأخطاء التقنية العرضية (technical error) ، إذ يقول :

> هنالك خطآن في فن الشعر وصناعته ؛ واحد نابع من جوهر الفن والآخر عرضي . فعندما يحاول الشاعر محاكاة شيء ما ولا يستطيع بسبب عَجز في قدراته الفنية ، فإن الخطأ هنا عائد لعجز فني متعلق بجوهر الفن . أما إذا كان الخطأ عائداً إلى أن وصفه (أي الشاعر) لهذا الشيء أو ذاك غير صحيح ، كأنْ يخطئ في أمور الطب أو أية مهنة أو صنعة تخصصية أخرى . . . فإن مثل هذا الخطأ لا يعدّ من عيوب الفن وجوهره ، ولكنه خطأ عرضي فقط .(١)

وعلينا أن نتذكر في هذا المقام محاورة أفلاطون المسماة آيون «In» حيث يتهم سقراط (المتكلم في هذا الحوار) أيون بأنه يشرح أموراً لا يعرف عنها شيئا مثل فن الحرب ووسائل إدارتها . والذي ينتقده سقراط هو الخطأ العرضي الذي يعدّه أرسطو خطأ مهنة لا علاقة له بفن الشعر . فللشعر عند أرسطو حقيقة خاصة به مرتبطة بما هو محتمل ولا علاقة لها البته بعالم المهن والحرف . لقد نظر أرسطو إلى الشعر كشيء منفصل عن سواه مستقل بذاته ، له طبيعته وحقائقه النابعة من جوهر الفن ، أما أفلاطون فقد فضّل الفلسفة على الشعر وخلط بين الاثنين من حيث طبيعة كل منهما وغرضه ونهايته .

---

(١) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

مكتبة الفكر الجديد

٣-اعتبر أرسطو الشعر محاكاة أفعال الناس في واقع الحياة البشرية ؛ والفعل عنده نشاط وحركة . ومن هنا جاء تأكيده على أن الحبكة الفنية نشاط وحركة في حالة صيرورة تصل مداها ومبتغاها وكمالها وشكلها النهائي كأي شيء في الوجود . فالحقيقة تكمن في اكتمال هذه الصيرورة التي تحمل بذور قوتها potentiality لتصبح في النهاية «شيئاً» عقلياً متكاملاً (actualization) . نعم ، يتفق أفلاطون وأرسطو على أن الشعر محاكاة ، ولكنهما يختلفان حول طبيعة هذه المحاكاة وطرقها وغايتها . فالمحاكاة الأرسطية ليست مبدأ فلسفياً كما هو الحال عند أفلاطون ، ولكنها محاكاة للحياة كما نعرفها ، تنقي الحياة وتصقلها بواسطة مهارة الأديب ومقدرته الفنية . إن الأصل عند أرسطو هو هذا العالم الذي يراه الأديب ويتفاعل معه ، أما الأصل عند أفلاطون فهو عالم تجريدي غير مرئي بعيد عن هموم الناس ومعاناتهم . وفي حين اعتبر أفلاطون محاكاة الشعر نسخاً دون مهارة ودربه ، فإن أرسطو اعتبر المحاكاة إعادة إنتاج للشيء المحاكى وتحسين عليه . كما أن أفلاطون يرى أن الشاعر يحاكي الجزيئات والتفاصيل ، بينما يقول أرسطو أن الشاعر يكشف عن الكلي والعالمي من خلال تنظيم الجزيئات والتفاصيل في حبكة فنية واحدة .

٤-يدعّي أفلاطون أن الشاعر مجنون يتلقى إلهاماً من خارج ذاته ، ويرد أرسطو أن الشاعر إنسان موهوب يحاكي معاناة البشر ويتفاعل عاطفياً مع شخصيات أعماله . كما أن الشاعر يبني عالماً فنياً متكاملاً ومترابطاً . وكل هذا يدل على أن الشعراء ليسوا خارج أنفسهم يتلقون إلهاماً لا يفقهون معناه ، بل إنهم صُناع

مكتبة الفكر الجديد

لديهم مهارات فنية رفيعة وينسجون حبكات متقنة تدل على درجة عالية من الوعي وإعمال العقل . يقول أرسطو إن أكثر الناس إقناعاً هم أولئك الذين يدخلون في معاناة شخصياتهم الأدبية ؛ فمن يشعر بالأسى والغضب يحاكي الأسى والغضب ببراعة وإتقان . ولهذا فإن فن الشعر اختصاص الرجل الموهوب وليس الرجل المجنون ؛ «فالموهوبون يكيفون أنفسهم جيداً ، أما النوع الثاني [يقصد المجانين] فهم خارج أنفسهم تماماً» .[١]

٥-يتفق كل من أفلاطون وأرسطو أن الشعر يثير العواطف والمشاعر ، ويمارس تأثيراً على المشاهدين والقراء ،ولكنهما يختلفان في نتيجة التأثير العاطفي . ففي حين يعتقد أفلاطون أن الشاعر يخرج هذه العواطف عن سيطرة العقل مما يُحدث اضطراباً وتشويشاً في النفس البشرية ، يرى أرسطو أن هذه العواطف تثار لكي تتم عملية إزالتها من النفس من خلال التطهير المأساوي .

٦-يقول أفلاطون أن الشاعر «كذاب»[٢] لأنه يحاكي أشياء دون معرفة بها مثل فنون الحرب والمهن وغيرها . أما أرسطو ، كما رأينا

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٩٤ .

(٢) تطرق السير فيليب سدني Philip Sidney في دفاعه عن الشعر (١٥٩٨) إلى هذه التهمة ، ورد عليها «أن الشاعر لا يؤكد شيئاً وهو بذلك لا يعتبر كاذباً ، لأن الكذاب عادة يؤكد ما يقول . أما الشاعر فلا يقدم حقائق تاريخية بالمعنى المتعارف عليه لهذه الكلمة ، ولكنه يقدم أعمالاً خيالية تحتوي حقائق من النوع المثالي الذي يجب أن يكون» . ومن الواضح أن سدني هنا يعتمد على تفريق أرسطو بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الأدبية .

مكتبة الفكر الجديد

سابقاً ، فإنه يفرق بين الخطأ الشعري والخطأ العرضي ؛ والشاعر ليس صاحب حرفة ومهنة ، وما يقدم من حقائق مرتبط بما يجب أن يكون فحسب .

٧- يهاجم أفلاطون الشعراء لأنهم يقدمون الآلهة اليونانية بصور غير مستحبة ، وهم بذلك يسيئون لها ولمقدسات الناس وعقائدهم . ويرد أرسطو على هذا الإدعاء بأن الشعراء ينقلون ما يقوله الناس فقط عن هذه الآلهة .

٨-يقول أفلاطون إن الشعر نتاج أجزاء دنيا من الطبيعة البشرية مثل الغرائز والعواطف البدائية وغير ذلك . أما أرسطو فيعتبر الشعر نتاج مهارات ونفاذ بصيرة عند الشعراء ، ومثال ذلك الاستعارة والمجاز الذي يدل على مقدرة في سبر غور الظواهر واكتشاف مشتركات بينها ، والحبكة الفنية التي تدل على تمكن الشاعر من ربط الجزيئات في بناء واحد بإحكام واقتدار . وهذا كله برهان ودليل على أن الشعر نتاج أجزاء سامية ورفيعة من الطبيعة البشرية .

٩-يؤكد كلاهما أهميةَ ما هو نبيل وجاد في مادة الشعر ومحتواه ؛ حيث يبرز أرسطو مكانة شعر المأساة وشعر الملاحم الرفيعة لأنهما يحاكيان الأشياء أفضل مما هي عليه في الواقع ، في حين يؤكد أفلاطون على الشعر الجاد وأهميته الاجتماعية والتهذيبية لسكان جمهوريته المثالية . لقد أعطى أرسطو اهتماماً خاصاً لشعر المآسي (التراجيديا) لأنه كما يقول «محاكاة لفعل جاد وكامل وله طول وحجم مناسبان» . ويحظى الشاعر اليوناني الأعظم هوميروس بإعجاب وتقدير أفلاطون وأرسطو كونه ، كما يقول كل منهما ،

مكتبة الفكر الجديد

رجلاً عظيماً لا يكتب إلا عن أكارم الناس وخيارهم . ويمكن القول أن أفلاطون وأرسطو يتفقان -من حيث المبدأ- على منع كل ما هو وضيع ومبتذل من الشعر ، لأن الشاعر الوضيع عاجز عن أن يرقى في قوله وفعله إلى مرتبة الأخلاق الرفيعة . ولهذا يقول أرسطو إن الشعر يعكس العلاقة بين الشاعر وإنتاجه الأدبي ، «فالشعراء ذوو الطبيعة الجادة المتزنة يحاكون عادة الأعمال والأفعال الجيدة للرجال العظام النبلاء ، أما الشعراء ذوو الطبيعة الهابطة فإنهم يحاكون الأراذل من الناس . . . ولهذا عندما بدأت المأساة والملهاة ، ألف الكتّاب هذه أو تلك حسب تكوينهم وميولهم الطبيعية» .[1]

إن النظرية النقدية الأفلاطونية لا تحتوي على «مفهوم جمالي» لأن عالم أفلاطون ونظريته المعرفية لا يسمحان بمعالجة «الشعر كشعر فحسب» ، ولا يوجد عند أفلاطون سوى مسرب واحد وقضية واحدة ، ألا وهي جمهوريته وحال الناس فيها . ولهذا السبب فإن موضوع الفن لا يمكن فصله ، حسب رأى أفلاطون ، عن قضايا مثل الحقيقة والعدالة والفضيلة . أما أرسطو فقد جعل المحاكاة صفة مميزة للفن دون سواه ، وهكذا حرره من المقارنة مع غيره من أنواع النشاط البشري . كما قام بتمييز أكثر تفصيلاً من حيث مادة المحاكاة وأدواتها وطرقها مما مكنّه من التفريق بين شتى الأجناس الأدبية مثل شعر الملاحم

---

(١) جلبرت ، ص ٧٣ .

مكتبة الفكر الجديد